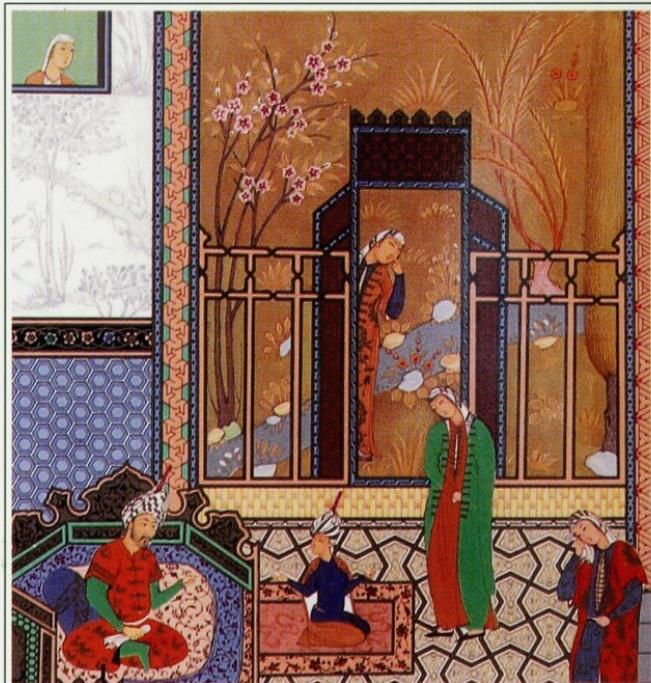


عبد الله محمد الغَذَّامي

# تأنيث القصيدة والقارئ المختلف



تأنيث القصيدة  
والقارئ المختلف

\* تأنيث القصيدة والقارئ المختلف  
\* تأليف: د. عبد الله الغذامي  
\* الطبعة الثانية، 2005  
\* جميع الحقوق محفوظة  
\* الناشر: المركز الثقافي العربي

□ الدار البيضاء/ 42 الشارع الملكي (الأحسان) • فاكس/ 305726 • هاتف/ 303339 • 307651/ .

• شارع 2 مارس • هاتف/ 271753 • 276898- • ص.ب. 4006/ درب سيدنا،

العنوان: \_\_\_\_\_

□ بيروت/ الحمرا - شارع جان دارك - بناية المقدسي - الطابق الثالث.  
• ص.ب/ 113-5158 • هاتف/ 343701-352826 • فاكس/ 00961-1-343701/ .

عبد الله محمد الغَذَامي

# تأنيث القصيدة والقارئ المختلف



المَرْكَزُ الْثَّالِثُ لِلْعَرَبِ

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِيْمِ

## مقدمة

إذا كانت الثقافة جسداً مرئياً من الأساق فلا بد لهذه الأساق أن تتصارع، والحس الفحولي في الثقافة الذي هو (المتن) الوجданى والعلقى لنا ولثقافتنا لا بد أن يندرج من تحته مضمر ثقافي يسعى بحياء أو ربما بمخاالتة لكي يشاغب المتن ويهز بعض جدران القلعة، ومن هنا جاء حفرنا عن علامات لتأثيث الخطاب وأخرى لاستنبات قارئ مختلف يبحث له عن وجود ثقافي حر ومستقل.

وفي هذه الدراسات سعى إلى استكشاف آفاق الخطاب المضمرة (المهمشة) التي تقع بعيداً عميقاً هناك، تحت أطمار المتن ومن وراء أقنعة البليغ الفحولي.

والكتاب من قسمين أولهما عن التأثيث والآخر عن القارئ المختلف.

وهو جزء من مشروع همه الحفر عن الأساق الثقافية متولاً بمنظلمات (النقد الثقافي) وطامحاً إلى تطوير فاعلية النقد من كونه أدبياً جماليأ إلى كونه نسقياً ثقافياً، هو مطعم لنفلة نوعية في النقد «من نقد النصوص إلى نقد الأساق» وقراءة النص الأدبي لا بوصفه حدثاً أدبياً فحسب، وإنما بوصفه حدثاً ثقافياً كذلك.

والله ولی التوفيق

عبد الله محمد الغذامي



القسم الأول

التأنيث



## تأنيث القصيدة

### قصيدة التفعيلة بوصفها علامة على الأنوثوية الشعرية

- 1 -

لا أظنتنا قد تبيئاً المعنى العميق لكون الفتح الشعري الحديث قد  
تم على يد امرأة.

ففي عام 1947 وقعت الكوليرا في مصر، وهناك في بغداد  
ووّقعت (كوليرا) أخرى.

إحداهما مرض قاتل وموت، والأخرى انتفاضة ومشروع  
إحياء.

هذه مسألة معروفة في تاريخها وتاريخ ما أعقبها من نقاشات  
ومجادلات ملأت صفحات ديوان العرب الحديث.

والكل يعرف حكاية قصيدة (الكوليرا)<sup>(1)</sup> لنازك الملائكة  
وعلاقتها بوباء الكوليرا الذي أصاب مصر عام 1947 ثم ما جرى من  
جدل طويل حول انطلاقه الشعر الحز وبدايته وريادته، مما هو  
المعروف القول والبحث<sup>(2)</sup>.

ولكن موضوعنا هنا هو في طرح الأسئلة حول هذه الحادثة  
الثقافية وارتباطها ارتباطاً مركزياً بنازك الملائكة.

أقصد نازك المرأة الأنثى التي حطمت أهم رموز الفحولة وأبرز علامات الذكرة وهو عمود الشعر.

هذا هو السؤال الذي لم نتبه إليه ولم نقف عنده ولم نطرحه على أنفسنا<sup>(3)</sup>.

فكيف حدث هذا من أنثى، والأنثى في المعتاد الثقافي مجرد كائن تابع وضعيف وعاجز...؟

ثم ماذا جرى بعد هذا الاغتصاب والانتهاك الجريء ضد عمود الفحولة...؟

## - 2 -

الشعر شيطان ذكر - كما يقول أبو النجم العجلي - وهو جمل بازل - كما يقول الفرزدق<sup>(4)</sup> - والجمل البازل هو الفحل المكتمل، وبما أنه كذلك فهو طعام الفحول. والفحول طبقات وأعلى هذه الطبقات هي مقام الرجال الأوائل أهل الكمال والتمام. وكل من جاء بعدهم فهو أقل منهم وتتقلص المترفة جيلاً بعد جيل حتى ذلك اليوم الذي لا يبقى فيه لللاحقين أي مزية أو فضل على سابقيهم، لأن الأول ما ترك للأخر شيئاً منذ أن أكل الفحول الجمل البازل وراح الشعر كله والمعنى كله في بطن الشاعر الأول، فحل الفحول.

وليس للأنثى بوصفها كائناً ناقصاً أي نصيب من لحم الجمل أو من همسات شيطان الشعر، فالجمل ذكر منحاز إلى جنسه من الذكور والشيطان لا يجالس إلا الفحول لأنه ذكر وليس أنثى. ولذا صارت العبرية الإبداعية تسمى (فحولة) وليس في الإبداع (أنوثة)، وإذا ما ظهرت امرأة واحدة نادرة وقالت بعض شعر فلا بد لها أن تستفحل ويشهد لها أحد الفحول مؤكداً فحوليتها وعدم أنوثيتها لكي

تدخل على طرف صفحات ديوان العرب وتتوارى تحت عمود الفحولة، هذا ما جرى للخنساء<sup>(5)</sup> وهو مثال واحد يتيم لم يتكرر في ثقافة الشعر على مدى لا يقل عن خمسة عشر قرناً.

هذا هو المشهد الثقافي الذي يطغى على ذاكرة الثقافة قبل ظهور نازك الملائكة في عام 1947.

ومن هنا فإن ظهور هذه المرأة في هذا الوقت ليس بالشيء العادي وليس بالشيء الطبيعي - إذا فسرنا مفهوم الطبيعي بناء على المعطى الثقافي وليس المعطى الفطري -.

والواقع تؤكد أن الحدث لم يكن عادياً. وهذا أمر نستطيع استكشافه من خلال ردود الفعل على مشروع نازك الملائكة. وقد جاءت الردود بوصفها بعض أدوات الفحولة في الدفاع عن ثقافة الفحول وأخذت بالتسليل التالي :

أ - كان أول رد فعل مضاد وأبرزه هو إنكار الأولية على نازك، وقد كتبت بحوث كثيرة ودراسات متعددة، كتبها رجال فحول ينكرن عليها الأولية وينفون عنها الريادة ويؤكدون أن قصيدة الكوليرا لم تكن القصيدة الأولى في اختراق نظام عمود الشعر وعرضه المذكر، وينسبون ذلك إلى رجال سابقين عليها أو معاصرین لها.

المهم عندهم هو منع هذه الأنثى من شرف الريادة، بمعنى أن الفحولة لا يكسرها إلا فحل، أما الأنثى فليس لها إلا أن تكون تابعة لا رائدة وعاجزة لا قادرة وتظل الأنثى أنثى وليس لها مكان في فنون الفحول<sup>(6)</sup>. وسألنا نقاش موضوع الأولية في الفصل الثاني.

ب - كانت هذه واحدة من أدوات الفحولة في مكافحة تلك

الآفة المؤئنة، ولعل الثقافة بحسها المذكر لم تكن على ثقة تامة من نجاح خطتها الأولى في إنكار أولية هذه المرأة المدعومة بنازك الملائكة فأتبعت الثقافة متمثلة برجالها الفحول هجومها على هذه الأنثى بحيلة أخرى، وجرى القول بأن قصيدة الكوليرا ليست قصيدة حرة وأنها - فحسب - نوع من أنواع الموشحات.

وهذه حيلة خبيثة قال بها أحد المستشرقين<sup>(7)</sup> مانحاً خدماته للدفاع عن فحولة الصاد.

ولو نجحت هذه الحيلة فستكون الريادة حينئذ من نصيب أحد الفحول وتحديداً بدر شاكر السياب وسيجري طرد المرأة عن هذا الشرف المذكور.

ج - وتأتي الحيلة الثالثة في الدعوى التي تقول إن قصيدة نازك الملائكة (الكوليرا) ليست سوى تغيير عروضي، وهذا أمر لا يعبأ به، والأهم هو التغيير الفني، وهذا في زعمهم لم يحدث إلا بعد سنة من نشر الكوليرا أي في عام 1948 في قصائد مثل (في السوق القديم) للسياب و (الخيط المشدود لشجرة السرو) و (الأفعوان) لنازك<sup>(8)</sup>.

وهذا مسعى يهدف إلى زحمة الحدث وتحييد مفعوله ونقله من فعل التكسير الحسي لعمود الشعر المتمثل بقصيدة الكوليرا إلى التغيير الفني الذي يغفل مسألة التكسير ورمزيتها.

إنها محاولة لمداراة المعنى العميق لحادثة كسر عمود الفحولة على يد أنثى، وبالتالي فهو حفاظ على ماء وجه الفحولة وتستر على حادثة الانتهاك، وإلغاء هذه الواقعية من الذاكرة بواسطة تهويين أمرها وسلب المعنى الدال منها. وبذا لن تكون المرأة سوى زاحدة من

آخرين أسهموا في تغيير مضامين الشعر، وكلهم رجال يفعلون فعل الرجال وهي تفعل فعلهم كشأن جدتها الخنساء مع فحول زمانها.

د - ثم أخيراً يأتينا فحل آخر أحس أن الدفاعات الأولى كلها لم تكن كافية لحماية الفحولة والثقافة الذكورية فلعله لعب لعبه متتمادية في دهائها، فراح يعطي نازك الملائكة الحق في الشاعرية ولكن ينكر عليها تجرءوها على التنظير للحركة الشعرية. ويروح يسخر من أفكارها النقدية ومن رؤاها الفكرية ويقرّعها تقريراً لاذعاً على كل رأي رأته أو قول قالت به أو قاعدة أستندت إليها أو قانون اكتشفه، وكأنه يقول لها مالك وما شغل الرجاجيل<sup>(9)</sup>.

وأن تكون المرأة شاعرة فهذا أهون على الفحولة من أن تكون منظرة وناقدة وصاحبة رأي وفكرة ونظرية.

هذه دفاعات أربعة لا يعجزنا أن نلاحظ البنية العسكرية فيها، فهي تمثل الخطوط العسكرية من خط دفاع أول ثم ثان إلى رابع، وكل خط يكون أكثر تحصيناً وأقوى احتياطاً من سابقه. والفكر العسكري بوصفه أبلغ أنواع الفحولة وأشدّها ذكورية هو ما يدير دائرة الحوار الذي هو علمي في ظاهره ولكن في جوهره ليس سوى خطاب فحولي استنهض ذاته وحکّح أدواته وأسئلة أفلامه لمكافحة هذه الأثنى المتجرئة على سلطان الفحولة وعمودها الراسخ.

### - 3 -

ماذا فعلت نازك الملائكة بعمود الفحولة...؟

في ظاهر الأمر لم تكن المسألة سوى تغيير عروضي تجريبي، هذا ما يبدو على سطح قصيدة الكوليرا المنشورة في أواخر عام

ولقد تعامل الدارسون مع هذا المستوى السطحي التجريبي وانطلقت الدراسات تحوم حول هذا الأساس العروضي والفنى الخاص، وكان المسألة مسألة تجديد أدبى شعري لا أكثر. ولقد أسممت نازك الملائكة نفسها بتغذية هذا المنطلق الفنى الصرف، ربما لأنها لم تكن تعي أبعاد فعلتها وخطورة ما أقدمت عليه، بسبب هيمنة النسق الثقافى، الذى هو نسق ذكوري، عليها، وتطبعها بشروط هذا النسق المذكّر وخصوصها لذهننته.

ولربما أنها كانت تعي أبعاد فعلتها فتظاهرةت بعكس ذلك وأوحت للفحول أنها ليست سوى شاعرة حديثة تسعى إلى تجديد ديوان العرب ومد يد مؤنثة تعاضد الفحول في مسعاهم التطويري. وهذه لعنة - لا شك - أن المرأة المثقفة لجأت إليها دائمًا، لتحتمي بها وهذا ما تكشف عنه إحدى رسائل مي زيادة إلى باحثة الbadia حيث نقرأ قولها: (أسيادنا الرجال.. أقول «أسيادنا» مراعاة بل تحفظاً من أن ينقل حديثنا إليهم فيظنوا أن النساء يتآمنن عليهم.. فكلمة «أسيادنا» تخدم نار غضبهم.. إني رأيتمهم يطربون لتصريحنا بأنهم ظلمة مستبدون)<sup>(10)</sup>.

هذا قناع ثقافي وقائي تستعمله المرأة لكي تعبر ذلك الطريق الطويل الشائك وسط إمبراطورية الفحولة. ويبدو أن نازك الملائكة قد تدرعت بهذا البقاء لكي تتمكن من حماية مشروعها من غضبة فحولية مدمرة.

لكن ما أقدمت عليه نازك لم يكن مجرد تغيير فني، ولو كان كذلك لتساوى عملها مع أعمال كثيرة جاء بها تاريخ الأدب وسجلت أدوارها التغييرية في حدود الشرط الفنى لا أكثر. إن عمل نازك كان مشروعًا أنثويًا من أجل تأنيث القصيدة.

وهذا لم يكن ليتم لو لم تعمد - أولاً - إلى تهشيم العمود الشعري، وهو عمود مذكّر، عمود الفحولة.

ولقد أقدمت على ذلك ب بصيرة تعي حدودها و تعرف حقوقها فأخذت نصف بحور الشعر. والنصف دائماً هو نصيب الأنثى. ولذا فإن نازك لم تطبع بما هو ليس حقاً لها.

أخذت ثمانية بحور هي الرجز والكامل والرمل والمتقارب والمتدارك والهزج، ومعها السريع والوافر. وتركت الثمانية الأخرى.

وفي هذا الأخذ والترك علامات واضحة على مشروع التأنيث، فالماخوذ هو النصف، والنصف هو نصيب الأنثى.

كما أن البحور الثمانية المختارة تحمل سمات الأنوثة. من حيث كونها قابلة للتمدد والتقلص كشأن الجسد المؤنث الذي هو جسد مرن يزداد وينقص حسب الشرط الحيوي في تولد الحياة فيه وتمددها من داخله وابتهاقها منه، ثم يعود فيتقلص وتستمر فيه سمة قبوله للزيادة والنقص وقدرته على (التزف) دون أن يفقد حياته. وهذه صفة تتوفر في البحور الثمانية المختارة فهي بحور تقبل الزيادة والنقصان والتمدد والتقلص والتكرر عبر التصرف بالتفعيلة الواحدة زيادة ونقصاً. هي واحدة متكررة كحالة الجسد المؤنث إذ تنبثق منه أجساد وأجساد تتكرر.

كما أن هذه البحور الثمانية هي بحور شعبية متواضعة وقريبة، فهي من الناس وللناس، فيها البساطة والليونة والخفة.

أما البحور الأخرى كالطويل والمديد والمنسرح وغيرها، فهي بحور الفحول. فيها سمات الفحولة وجهوريتها وصلابتها، وفيها من

الجسد المذكر كونه لا يقبل التمدد والتقلص وكونه عموداً صلباً راسخاً لا يترنّف ولا يتفسخ.

ولقد حاول الشعراء الرجال إدخال البحور المذكورة إلى القصيدة الحديثة فلم يفلحوا في ذلك، فالقصيدة الحديثة تأبى التذكر وهي في صدد التأثر.

وممن حاولوا ذلك السيّاب وأدونيس وقبلهما أبو حديد وطه حسين<sup>(11)</sup>.

ولقد أكثرت نازك من الحديث عن هذه القسمة، وتكلمت بشغف واضح عن البحور الصافية، أي البحور المؤنثة. في مقابل الأوزان المشوّبة بالسلط والرسمية والعمودية، تلك التي يقوم عليها عمود الفحولة والنظام الأبوّي الصارم<sup>(12)</sup>.

إن نازك الملائكة في عملها هذا تتصدى لتكسير العمود والنسق الذهني المذكر الذي يقوم عليه الشعر، وتفعل هذا مستعينة بالنصف المؤنث من بحور العروض. وبواسطة هذا النصف الضعيف تواجه النصف القوي وتتصدى له وتقاومه. وتنجح أخيراً في ترسيخ البحور المؤنثة، نصف العروض، وتكسر العمود الكامل الذي فقد نصفه المذكر. وفتحت بذلك باباً عريضاً سيسعى للقصيدة الحديثة أن تدخل عبره وتشرع في التأثر بعد أن انعتقت من عمود الفحولة الصارم.

لهذا واجهت نازك الملائكة كل أصناف المعارضات والاعتراضات من ممثلي الفحولة الثقافية، لأنها امرأة تتصدى للعمود وتولت تكسيره عمداً وعن سابق إصرار. ولم تكتفي بكتابة الشعر وتجرب أوزان العروض، بل أشجعت ذلك بالتنظير والتخطيط

والتفكير والتدبر، ومارست الأمر والنهي والجهر بالرأي والجرأة في المواجهة. وهذه كلها صفات لم تكن معروفة عن الأنثى في ذاكرة ثقافة الرجال.

- 4 -

ظهرت القصيدة المؤنثة في عام 47 و48 وظهرت معها حيرة ثقافية حرجية حول تسمية هذه الوليدة الشاذة، فهي مولد مؤنث ولا شك، غير أن الثقافة لما تزل تفكر حسب النسق الذكوري، ولذا جاءت المسميات كلها مذكورة.

وها هي نازك، حاضنة الوليدة، تبادر إلى منح طفلتها اسمًا ذكورياً، فتسميتها (الشعر الحر)<sup>(13)</sup> دون أن تلاحظ انصياعها لشروط الثقافة المذكورة - وقد أظهرت نازك في مقامات عديدة خضوعها لشروط النسق الثقافي المذكر وقد أشرت إلى ذلك في كتابي عن المرأة واللغة ص 20 -.

ولكن نازك أشارت في أحد المواقع إلى صفة تنم عن التأنيث حينما وصفت القصيدة الجديدة بأنها شعر الشطر الواحد، وكأنها تقول إنه النصف وشعر البعض، وهو النصف والبعض المهمش في الثقافة العمودية ذات النسق الجسدي المتكامل عضلياً وشكلياً بواسطة اعتمادها على شطرين صارمین في تكوينهما الثابت والذي لا يقبل الزيادة أو التقلص على عكس شعر الشطر الواحد ذي الصفة المؤنثة في قابلية للزيادة والتقلص<sup>(14)</sup>.

وجاءت خالدة سعيد غافلة عن أنوثية الحركة فأطلقت مسمى (حركة الشعر الجديد) على هذا النوع الشعري<sup>(15)</sup>.

هذا ما فعلته الإناث بما بالك بما يفعله فحول الثقافة حيث

نجد عندهم أنواعاً من المسميات المذكورة، فالنويهي يتعدد بين عدد من الأسماء كالمرسل والمنطلق، ويفضل الأخير<sup>(16)</sup>. وغالب شكري يسميها بـ (حركة الشعر الحديث)<sup>(17)</sup> مختلفاً مع خالدة سعيد في الصفة فحسب.

وهذه كلها محاولات لتحويل الوليدة الأنثى إلى كائن مذكر. غير أن مشروع التأثيث قد بدأ فعلاً وأخذت الأنوثة الشعرية تشق مسارها وتتغلغل بالتدرج البطيء في ضمير الثقافة.

و جاء الشاعر صلاح عبد الصبور حاملاً هذا الحس في مكنون شعوره ولعله لم يع ذلك ولكنه بكل تأكيد كان مدفوعاً بهذا الحس الدقيق الخفي والذي بسببه راح عبد الصبور في عام 1961 يعلن شكوكه وارتباته من لعنة التسمية فكتب يقول:

(كثيراً ما يكون الاسم ظالماً لمسماه، أو ملقياً عليه ظلاماً من الشبهات وخاصة إذا كان هذا الاسم وصفاً، لأن الصفة عندئذ تستدعي نقاضها، كما يستدعي البياض ذكر السود. وعندئذ تلتمع المقارنة ولا ينال الاسم رضا ساميته إلا إذا اتضحت المناقضة أيمماً اتضاح وثبتت أشكالها وألوانها)<sup>(18)</sup>.

اكتشف صلاح عبد الصبور التناقض والظلم والحيف في تسمية القصيدة الجديدة. فالأنثى تحمل اسم ذكر وفي هذا تناقض وظلم. وراح صلاح عبد الصبور يدعو إلى تعديل مصطلح (الشعر الحديث) ونادى بأعلى صوته قائلاً:

(جبداً لو أسعفنا ناقد بكلمة أخرى).

وكمما هو لافت للنظر استخدام عبد الصبور صيغة مؤنثة فطالب بـ (كلمة أخرى) بصيغة التأثيث ولم يطلب (مصطلحاً آخر) بصيغة

التذكير. فالمقام مقام تأنيث - ولا شك.

ولا يفوتنا أن نشير إلى الحس المرهف والثاقب عند صلاح عبد الصبور إذ أحس بالحاجة إلى (كلمة أخرى) وإن كان شعوره لما يزل متلبساً بشروط الثقافة الذkorية، إذ إنه كان يدعوا إلى تجنب كلمة (حديث) لكي لا تتصادم مع مصطلح (قديم) وتناقض معه.

ولقد اضطربت بصيرة الشاعر هنا وتدخلت العوامل الثقافية عنده فتغلبت شروط الفحولة على احتياجات الأنوثة فلم تبصر عيناه ما كان الحس يوحى به من ضرورة تأنيث القصيدة وضرورة البحث عن تسمية مؤئنة لا مجرد تسمية لا تتناقض فيما بين قديم الشعر وحديثه.

ومهما يكن من اختلاط في الرؤية هنا فإن دعوة عبد الصبور قد فتحت باب التسمية فجاءت الكلمة المؤئنة.

جاءت الكلمة المؤئنة ..

ولكنها ولدت ولادة قيصرية إكراهية. كرهاً على كره. حدث هذا بعد أشهر قليلة من ظهور نداء صلاح عبد الصبور ومطالبه بابتکار (كلمة أخرى) تصلح لتسمية القصيدة الجديدة.

جاء ناقد رجل. وهذا هو مطلب عبد الصبور الذي تمنى (ناقداً) ولم يقل (ناقدة).

جاء هذا الرجل من السودان طاوياً في نفسه النوايا الطيبة، لكن طيبات النوايا تتوه وسط ضواغط النسق الثقافي المهيمن فيأتي الجواب مؤنثاً لكنه متلبس بالتذكير تلبساً يصل إلى حد طاغ من القمعية والتدجين.

وهذا عز الدين الأمين يخرج إلينا في مطلع عام 1962 مستجبياً

لنداء عبد الصبور بعد شهور من صدور النداء فيلتقط خيطاً واهياً من كلام الشاعر ويحوله إلى كرة صوفية متماسكة النسيج. هذا فعل الناقد الرجل مع اقتراح الشاعر المرهف.

لاحظ الناقد كلمة صلاح عبد الصبور حينما أشار إلى أن (التفعيلة هي المصطلح النغمي الذي يستطيع أن يلتقي عنده الشاعر والناقد) <sup>(19)</sup>.

لاحظها فقرر الالتفاء بوصفه ناقداً مع قائل الكلمة الشاعر وأطلق عز الدين الأمين الاقتراح الإستلهامي فسماها (شعر التفعيلة) <sup>(20)</sup>.

هكذا جاء الاسم مطابقاً للمسمى، فارتفع التناقض وحصلت الوليدة على اسم مؤنث يتطابق مع أنوثتها وذلك بعد خمس عشرة سنة من ميلادها.

ولقد ظلت تحمل اسمها مذكراً منذ أن ولدت عام 1947 وظلت في متأهله الحيرة وتلاعب التسميات حتى سخر الله لها رجلاً يسميها في مطلع عام 1962 ويهب لها اسمها المؤنث.

ولكنه حين سماها أصرّ على أن يعمدها، ويا لها من فرحة ما تمت.

إنه يسميها ويعرف بوجودها ولكنه يحتقرها ويكرهها كشأن الفحول الجاهليين الذين إذا بشر أحدهم بالأنوث ظل وجهه مسوداً وهو كظيم، كما ورد في الكتاب العزيز.

إنه يسميها شعر التفعيلة وهو بهذا يستجيب لدعاعي تأثيث القصيدة، فالشعر المذكر في أصله يؤول إلى أنوثة بواسطة الكلمة المؤنثة. ولكنه يروج فيقول إن هذا هو عمود القصيدة الحديثة <sup>(21)</sup>.

وكانه بهذا يعيد هذه البنت ذات الخمسة عشر عاماً إلى بيت الطاعة،  
بيت عمود الشعر.

لقد كافحت القصيدة هذه من أجل تكسير قيود العمود، ولكن  
هذا الناقد يصرّ على تعميدها مرة أخرى حيث تصدى لربطها  
بالعمود وحاول إحكام هذا الرباط وتوثيقها من داخله.

وبعد أن أحكم الوثاق عليها وقيدها بالعمود راح يسخر منها  
ويقلل من قيمتها. أجل أليست أنثى ناقصة قاصرة...!

إنه يراها طفولة شعرية وعودة إلى الأصل البدائي للشعر - ما  
قبل التطور والنضج<sup>(22)</sup>.

ومن ثم فإنه من الضروري وضعها تحت حراسة العمود  
وملاحظة الناقد الرجل.

إنه يدرك السمة الأنثوية لهذا الشعر الحديث واستخدم الكلمة  
(الأم) والقصيدة (الأم)<sup>(23)</sup> مثلاً سماها بمسمي مؤنث، وتماثل مع  
عبد الصبور في الإحساس بأنوثة هذا الشعر. غير أن اكتشاف الأب  
الفحل أن المولود أنثى لا يزيده إلا تجهماً وتكبراً واستضعافاً لهذه  
الكائنات وتحقيراً لها.

هذا ناتج عن الاختلاط الشديد في ضمير الثقافة فيما بين  
عناصر الفحولة وعناصر التأنيث، والغلبة طبعاً للتذكير بما أنه النسق  
المهيمن. ولذا ضاع الصفاء وضاعت التفعيلات الصافية وصارت في  
زعم الناقد الرجل طفولة إبداعية وبدائية ساذجة بدلاً من أن تكون  
اختراقاً إبداعياً إعجازياً وانتصاراً مجازياً للقيم المستضعفة والهامشية.  
ولذا فإن الفحولة تجند نفسها أخيراً عبر محاولة يائسة وأخيرة  
حينما تصدى أحد النقاد الرجال وواجهه الوليدة المؤنثة بآخر رصاصة

في جعبه الثقافة المذكورة، حدث هذا بعد سبع سنوات من ظهور التسمية المؤنثة وجاء الاقتراح يدعو إلى تسمية مذكرة وعمودية هي (شعر العمود المطمور)<sup>(24)</sup>. إنه حفيد من أحفاد الأب الوالد الخليل بن أحمد، فهو لهذا شعر مذكر وهو عمود متتجذر وليس قصيدة حرة كما أنها ليست بنت نازك الملائكة وبالتالي فهي ليست أنثى. إنه ولد ابن فحل وسليل الرجال، وهو مطمور وليس جديداً.

على أن وصف الناقد لعموده هذا بأنه (مطمور) يحيل إلى مسعى الثقافة نحو إنكار فكرة الاختراق الأنثوي لعمود الفحولة ويسلب عن العملية فكرة التغيير والتكسير وتحطيم الأساس الذكوري (العمودي) للإبداع.

وبيما أنه (عمود مطمور) فهو ليس سوى سليل للأب القديم. تلك كانت آخر المحاولات، ولكنها محاولة لم تفلح في تغيير مسار التاريخ ولم تجد لها نصيراً، فالتأنيث قد بلغ مداه وتمكن الأنوثة من قصيدة التفعيلة.

## - ٦ -

لقد حاولت الثقافة المذكورة التصدي ومواجهة الانتفاضة المؤنثة، وبذلت جهوداً جباراً على أيدي الفحول من رجال النقد وحراس الثقافة، غير أن التاريخ كتب حبكة أخرى مختلفة وقال (كلمة أخرى) غير كلمة الناقد والناقددين الفحول.

لقد تأثرت القصيدة حقاً وفعلاً.

وللتنظر في دواوين الشعر منذ عام 1947 حتى يومنا هذا حيث نرى قصيدة التفعيلة، بوصفها علامة على الأنوثية الشعرية، تطغى

على وجه ديوان العرب الجديد.

ومن الواضح أن القصيدة التفعيلية قد ولدت أنثى في حضن ماما نازك. ونوصوص (الكوليرا) و (الخيط المشدود إلى شجرة السرو) و (ثلاث مرات لأمي) كانت الانطلاقـة الأولى في مشروع التأنيث الذي صار بها وبعدها علامة إبداعية في شعر نازك الملائكة. وإن كان الأمر جلياً ومحسوماً منذ البدء عند نازك، فإنه لم يحدث لدى بدر شاكر السياب إلا بعد تدرج بطيء وغير هين.

فلقد جاءت قصيـدـته الأولى (هل كان حباً) لتأخذ بنظام التفعـيلـةـ، غير أنها حافظـتـ على عمودـ الشـعـرـ الذـكـوريـ في لـغـتـهـ وصـيـاغـاتـهـ وـفـيـ ذـهـنـيـتـهـ وـنـسـقـهـ القـوـليـ. ولـمـ تـظـهـرـ بـوـادـرـ التـأـنيـثـ عـنـ الـسـيـابـ إـلـاـ بـعـدـ ذـلـكـ بـعـامـ كـامـلـ، فـجـاءـتـ قـصـيـدـتـهـ (فيـ السـوقـ الـقـدـيمـ) مـزـيـجـاـ مـنـ الذـكـورـيـ وـالـأـنـوـثـةـ، وـاحـتـاجـ الـأـمـرـ إـلـىـ بـضـعـ سـنـوـاتـ لـكـيـ تـجـيـءـ (أـنـشـودـةـ الـمـطـرـ) وـ (الـمـوـمـسـ الـعـمـيـاءـ)<sup>(26)</sup> حيث يـأـخـذـ التـأـنيـثـ مـوـقـعـهـ الـجـوـهـريـ فيـ ضـمـيرـ النـصـ وـنـسـقـهـ. وـهـذـاـ مـاـ يـحـتـاجـ مـنـاـ إـلـىـ وـقـفـةـ خـاصـةـ تـسـتـجـلـيـ أـمـرـهـ وـتـتـابـعـ تـطـورـاتـهـ وـأـنـشـارـهـ،ـ فـيـ الـفـصـلـ التـالـيـ.

الهوامش

نازك الملائكة: شظايا ورماد، 136 - دار العودة، بيروت 1971. (1)

كثيرون كتبوا في ذلك ولي دور مع هؤلاء، انظر عبد الله الغذامي: الصوت القديم الجديد - دراسات عن الجذور العربية لموسيقى الشعر الحر - ص 24 - 49 دار الأرض، الرياض 1412 هـ. (2)

استثنى من ذلك إشارة إحسان عباس في كتابه (اتجاهات الشعر العربي المعاصر) ص 18 عالم المعرفة. الكويت 1978 وهو هناك يفسر أسباب ثورة الشعر الحر على يد نازك الملائكة بشيئين الأول هو في ولع المرأة بالبدعة (الموضة...) والثاني في إنقاذ نازك الملائكة للعروض مما جعلها تجرب إمكانات هذا العروض، وهو يقيس ذلك على ابتكار الأندلسيين للموشحات بسبب ولعهم وحبهم للعروض حسب تعليل الدكتور عباس - ص 19 وهذا عنده ضرب من (هواية ممتعة) دافعها الإحساس بالثقة أمام اللاعب الأوزان والأعراض وكأنه به قد نظر إلى المسألة على أنها (لعبة) تلعبها نازك الملائكة. ولهذا لم يلتفت إلى بعد الثقافي الرمزي للحادية وهو ما تسعى هذه الورقة إلى تأسيسه. (3)

أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب 24 المطبعة الأميرية الكبرى بيولاك 1308 هـ (تصوير دار المسيرة، بيروت 1978). (4)

ابن قتيبة: الشعر والشعراء 197 طبعة بريل. لايدن 1904 (تصوير دار صادر. بيروت دت). (5)

كثيرون فعلوا ذلك منهم يوسف عز الدين. انظر كتابه: في الأدب العربي الحديث. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 1973 وهناك آخرون كثروا بذلك. ولقد وقفت على ذلك كله في: الصوت القديم الجديد 24 - (6)

(7) هو صامويل موريه في كتابه: *Modern Arabic Poetry* 204 Brill, Leiden . 1977

ولقد تمت ترجمة الكتاب إلى العربية قام بها سعد مصلوح وشفيع السيد. دار الفكر العربي. القاهرة 1986. على أن موريه مسبق إلى هذه الفكرة، ومن سبقوه مصطفى جمال الدين في كتابه (الإيقاع في الشعر العربي) ص 155 وما بعدها. مطبعة النعمان. النجف الأشرف 19.

(8) عبد الله الغذامي: الصوت القديم الجديد 43.

(9) هو محمد النويهي، انظر كتابه قضية الشعر الجديدة 249. مكتبة الخانجي. القاهرة 1971.

(10) مي زياد: الأعمال الكاملة 1/155 جمع وتحقيق سلمى الحفار الكزبرى. مؤسسة نوفل بيروت 1982.

(11) مصطفى جمال الدين: الإيقاع في الشعر العربي 186 - 200.

(12) عن البحور الصافية وغيرها، انظر نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر 53 - 79، مكتبة النهضة. بغداد 1962.

(13) السابق.

(14) السابق 59.

(15) خالدة سعيد: البحث عن الجذور 72 - دار مجلة شعر. بيروت 1960.

(16) النويهي: قضية الشعر الجديد 454.

(17) غالى شكري: شعرنا الحديث إلى أين 7. دار المعارف. القاهرة 1968.

(18) صلاح عبد الصبور: مجلة المجلة. ديسمبر 1961 (نقلًا عن عز الدين الأمين 106).

(19) السابق.

(20) عز الدين الأمين: نظرية الفن المتجدد 108. دار المعارف بمصر 1971 (ط 2).

(21) السابق 108.

(22) السابق 87.

(23) السابق 119 - 120.

(24) عبد الواحد لؤلؤة: مجلة شعر عدد 43 صيف 1969 ص 66.

(25) عن الكوليرا والخيط المشدود انظر (شظايا ورماد) 136 - 185 وعن (ثلاث مرات) انظر (قرارة الموجة) 115 - 128 دار الكاتب العربي. القاهرة 1957.

(26) انظر ديوان السيّاب جـ1، 21، 101، 474، 509 دار العودة، بيروت 1971.

## قراءة القصيدة الحرّة

«إذا صاحت الدجاجة صباح الديك فاذبحوها». قاله الفرزدق في امرأة قالت شعراً (مجمع الأمثال 1/ 67).

- 1 -

من حسن حظ أي باحث أن يكون مسبوقاً إلى موضوعه، خاصة إذا كان سابقوك من ذوي الشأن والعلم حتى ليبدو الأمر وكأن لا شيء يمكنك أن تقوله بعد ما قيل من قبلك. هنا تأتي المعضلة البحثية التي تخلق لك تحدياً بأن تقول غير ما قد قيل. ولا شك أن مسألة الشعر الحر أو قصيدة التفعيلة مسألة طرقت وطرقت حتى لم يعد لدارس أن يقول ما لم تأت به الأوائل. وهذه هي معضلة هذه الورقة من جهة وهي فرصتها من جهة أخرى.

ولذا فإني سأطرق القلعة من باب يختلف عن الأبواب المطروقة من قبل، حاملاً في نفسي كل آيات التقدير والعرفان للباحثين السابقين الذين أدين لهم بالفضل على، إذ بهم استعنت على مخالطة طريقي حتى صار فعلهم علامات اهتدي بها على تجنب السكك المطروقة من قبل واستمد منها الضوء لكشف المعالم المخفية والمغفول عنها.

وما هو مغفول عنه حقاً هو السؤال الثقافي إذ إن السؤال الأدبي قد أشيع بحثاً ودراسة، ولم يبق للسؤال الأدبي من مجال مفتوح كقراءة لقصيدة التفعيلة.

غير أن السؤال الثقافي الذي تقتضيه دواعي (النقد الثقافي) لا دواعي (النقد الأدبي) هو الذي ما زال مادة حية تقبل المخالطة والمراؤغة.

ومن هنا فإن النظر إلى (قصيدة التفعيلة) بوصفها (حادثة ثقافية)، وليس حادثة أدبية فحسب، هو الذي سيتيح لنا مجالاً لاستكشاف دلالات الحادثة بوصفها حادثاً ثقافياً، وبوصفها تحولاً في النسق الذهني لرؤية الذات لذاتها ولتقلبات الفعل الثقافي ضد أنساقه أو من أجلها.

وهذا ما تطمح إليه هذه الورقة من أجل طرح الأسئلة حول صراعات الأنساق الثقافية وتدخلاتها.

ولسوف نجد أنفسنا - هنا - أمام عدد من الأسئلة منها:

\* - لماذا حديث حادثة الشعر الحر في العراق تحديداً...؟

\* ما دلالة حدوثها على يد امرأة...؟

\* هل هي تحرير للشعر العربي أم تحرير للذات المبدعة...؟

\* هل هي صراع بين الأنساق...؟

ولسوف نغدو ونروح حول هذه الأسئلة وغيرها في وقوتنا هذه.

ندخل إلى موضوعنا وهي كالتالي:

أ - هناك قناعة عامة بأن حركة الشعر الحر قد جاءت لإنقاذ الشعر العربي وإعادة الحياة إليه<sup>(1)</sup>، وهذه دعوى لا يمكن التسليم بها.

وعلى عكس ما يُشاع فإن حركة الشعر الحر لم تقم على أنماض العمودي ولم تك قد جاءت لإنقاذ، ذاك أنها قد أتت عقب فترة ازدهار كاسح للشعر العربي الحديث في الوطن الأم وفي المهاجر وعبر مدارس الديوان وأبوللو وجماعة الرومانسين، وقبلهم شعراء الإحياء في مصر والشام مع شعراء العراق البارزين، حيث شهد الشعر العربي انتعاشات إبداعية واسعة، وصاحبها وعي نظري ونقدi قوي. وشمل ذلك إيقاعات الشعر وصيغ الخطاب الشعري في الأشكال والدلالات والمجازات.

وهذا يجعل دعوى إنقاذ الشعر العربي دعوى غير مبررة.

ولعل الإنقاذ كان للشعراء لا للشعر.

فالسيّاب وناظك الملائكة - وهم الرائدان هنا - كانوا سيظهرون شاعرين عاديين لو أنهما لم يجدا غير الصيغة الشعرية العمودية، وكذلك حال الآخرين من شعراء التفعيلة ممن لم يظهروا مقدرة متميزة في كتابة العمودية.

وهذا يفضي بنا إلى ملاحظة أن هذه الصيغة هي صيغة إنقاذ للمبدع ذاته لكي يكون مبدعاً لأنه في حال المنافسة على ما هو قائم فإنه لن يبز سابقيه. يشهد على ذلك قصائد السيّاب العمودية، وهي قصائد ضعيفة وعادية.

إذن هي مشروع لتحقيق (الذات) والإبراز الذات بوصفها مبدعة

ومتميزة وكصوت مسموع وملحوظ.

على أن الخروج على السائد هنا سيحقق للخارج مقاماً لا يتحقق له في ظل البقاء في الجماعة الشعرية.

لقد وجد الفرد فيها مجالاً ليرتقي بصوته ونصه وينافس إبداعياً. وهي لهذا صوت الهاشم والظل، بمعنى أنها صوت الهاشم إذا ما تاق لأن يكون متناً والظل إذا ما أراد أن يتحول إلى نور ساطع.

هي تحقيق للذات وتحرير لها. وليس تحريراً للشعر العربي بما أنه خطاب حي أو خطاب جامد.

ب - كان هناك سباق ومنافسة واضحة بين نازك الملائكة والسيّاب، وهذا ليس مجرد تناقض عادي بين مبدع ومبدعة، ولكنه سباق له دلالاته الرمزية. فهو بين شاعرة (بالتأنيث) وشاعر (بالذكر). أي بين وجودين أحدهما لشاعر هو سليل الفحول ووليد التراث الشعري الذي هو تراث الرجال. بينما الأخرى ليست سليلة هذا التراث. إنها خارجة عليه ولم تكن من صانعيه ولا من (رجاله). وليس من نسائه أيضاً. فالشعر لا نساء فيه بمعنى الفاعلات، ووجودهن التقليدي في الشعر كان وجوداً حيوانياً فحسب، فهن غزلان وظباء ويلق. والكلام عنهن غزل. ولن يفوتنا التجاور الدلالي بين الغزال والغزل. ولم يكن في الشعر موقع إبداعي نسوي، وليس مثال الخنساء وصوبيحاتها إلا تعزيزاً للمعنى الفحولي للشعر، فهي وحيدة على مدى قرون من الإبداع، وكل من سواها من الشاعرات كن أصحاب مقطوعات صغيرة ومحدودة. وهذا الشعر منسوب إلى شاعرات لكنه شعر فحولي كتبته الخنساء تحت خيمة الفحول وكتبته من أجل الرجال، حتى لقد أمضت عمرها كله

في رثاء رجلين والبكاء عليهما ولم تتحقق أية إضافة أنثوية أو أي اختراق إبداعي مؤنث، مما جعل الشعر يظل رجلاً فحلاً وتظل المرأة خارجية عليه.

ولهذا فإن دخول نازك الملائكة هنا هو دخول لجنس بشري كان خارج اللعبة، وهي لذلك تسعى إلى اقتحام قلعة مغلقة في وجهها.

وبهذا نستطيع أن نفسر حماس نازك التنظيري الذي به تحاول أن تصنع لنفسها موطن قدم راسخة وتجعل صوتها صوتاً فاعلاً وملحوظاً ليس لأنها شاعرة متجدد فحسب، ولكن لكونها ناقدة وصاحبة نظرية ورأي وفكرة لشاعريتها. وهذا ما لم يحدث من قبل لامرأة شاعرة.

وهذا يمنع الحادثة معنى رمزاً ويضفي عليها دلالات ثقافية تعود إلى الذات الفاعلة من جهة وإلى تحرك النسق الإبداعي تحركاً تصادمياً مع الأنساق الراسخة ذهنياً وثقافياً، وهذا ما نطبع إلى مجادلته في هذه الورقة.

ج - لا بد - أيضاً - من حسم سؤال الأولية هذا السؤال الذي شغل الباحثين وأشغلهم. ولا يملك قارئ لحركة الشعر الحز إلا أن يشير إليه بطريقة أو أخرى. ومن الضروري لنا هنا أن نميز بين المحاولات المجردة، وبين الفتح الإبداعي.

ولا شك أن هناك محاولات مبكرة<sup>(2)</sup> ظهرت في العراق منذ عام 1919 ومحاولات أخرى في مصر وفي لبنان وجميعها سابقة ولكنها كانت مجرد محاولات فردية معزولة وغير فاعلة ولم تتما胥 عن حركة واعية، كما أنها جميعها لم ترق إلى مستوى إبداعي لافت.

ولم تشتعل حركة الشعر الحر إلا في عام 1948 أي بعد سنة من تجارب نازك والستياب، وكانت النار هي نار الشاعرة نازك والشاعر بدر وما بين نازك وبدر حدث هذا الحدث الثقافي وهما سارقا النار ومشعلا الجذوة.

وهذا رأي صار يميل إليه عدد من الباحثين منهم محمد النويهي وإحسان عباس<sup>(3)</sup>. حيث رأيا إهمال المحاولات السابقة وقصر النظر على تجربتي نازك وبدر.

ونحن هنا ننسب الحدث إلى نازك أولاً وإلى الستياب معها، آخذين بالاعتبار المعنى الرمزي لكون الفاعلة امرأة تقدم على تكسير عمود الفحولة وعلى انتهاك النسق الذكوري الذي ترمز إليه القصيدة العمودية، وهو ما تناولناه من قبل بتفصيل وتدقيق<sup>(4)</sup>. ونعتمد عليه هنا في تأسيس نظرتنا إلى المسألة.

د - من المهم ألا نغفل عن كون واقعة الشعر الحر حدث في العراق، وال伊拉克 تحديداً. وهذا له معنى رمزي لافت. فالعراق هو مستودع الشعر العربي (العمودي). وقد ظل الشعر هناك يتعامد ويتسامق ويستفحل على مز العصور، ولم ينكسر عمود الشعر هناك، حيث ظل النجف معهداً للشعر وداراً للشعراء. ولم يتراجع الشعر هناك، على عكس ما هو شائع من أن الشعر العربي انحط وتدهور حتى جاء شعراء الإحياء فردو له الحياة. وهذا قول قد يصدق على ديار العرب كلها إلا النجف حيث استمر الشعر وتواصل وصار النجف رمزاً شعرياً مثلما هو رمز ديني، حيث البيئة المتشبعة بالعمود والفحولة والنسق الذكوري.

ومن هنا فإن بروز نازك الملائكة هذه الفتاة النجفية يشير الملاحظة النقدية الثقافية. فنحن هنا أمام رمز ثقافي عمودي متراخ

وفي مقابله فتاة لا موقع لها داخل هذا النسق الشعري الفحولي. وهي إما أن تندرج تحت مظلة النموذج المائل بذكوريته المطلقة أو أن تتمرد عليه. ولقد جربت الخنساء من قبل وكان قرارها هو قرار الاندماج، ولهذا فإن الخنساء استفحلت واسترجلت، ومن ثم فإنها لم تغير شيئاً في النسق الثقافي وصارت مجرد صوت يحاكي ويردد ومن ثم يعزز النموذج ويقويه ويقوي ذكوريته، حتى صار شعر الخنساء مجرد بكاء على الرجال ولا موقع للنساء فيه.

أما نازك فهي أول امرأة عربية تقرر مواجهة العمود ومن ثم تكسيره. وهو عمود مائل أمامها بقوة وجبروت، فنازك من عائلة شعرية والنجف يمثل أمام عينيها بوصفه داراً للشعر وخيمة تقوم على ذلك العمود ويتجلل العمود بها. وإذا ما جاءت نازك فإنها تأتي في المكان المناسب ولا شك.

من هنا فإن حدوث حركة الشعر على يد فتاة خرجت من الثقافة النجفية، ومعها السياب الجنوبي الملائق للنجف، وفي هذا المكان تحديداً فإنه يعني المواجهة مع خيار مصيري، إما الذوبان في النسق أو الخروج عليه ومحاولة التأسيس الذاتي المتحرر.

وجاء الخيار الثاني لينكتب فيه وبه فتح ثقافي إيداعي له دلالاته الثقافية الخاصة - كما سترى - .

هـ - والقضية الأخيرة هنا تأتي من زعم صار يتردد أخيراً، وهو زعم ابتدأ به أدونيس وقال به إحسان عباس<sup>(5)</sup>، حيث ردد كلامهما رأياً بأن الحداثة العربية منحصرة في الشعر فحسب، وأن لا حداثة ولا تحديث في الخطابات الأخرى سواء في الفكر أو في السياسة والاقتصاد أو في غيرها.

وهذا رأي يقوم على تصور أن الشعر خطاب منبт ومنعزل ثقافياً وحضارياً.

وهذا افتراض لا يمكن الأخذ به إلا لو أمكن تجريد الشعر من أي انفعال أو تفاعل ثقافي.

والحق أن الشعر ليس سوى خطاب من خطابات وليس سوى نسق فرعى يتتساوى مع أنساق أخرى تصنعنها الثقافة وهي جميعها منغرسة في الذهنية الثقافية للمجتمع. ومن المحال أن نتصور القصيدة وكأنما هي خطاب منبт لا صلة له مع السياق الثقافي والحضاري للأمة.

ومن الواضح أن أسلئلة الإبداع والأصالة ومطعم التأصيل مع سؤال الذات عن موقعها الإبداعي الفردي المتميز كانت المحرك الدائم وراء الإحساس بأننا في زمن مختلف برزت فيه فردية الفرد وشعور الذات بأنها قيمة إنسانية لها خصوصيتها من جهة ولها حقوقها وتطلعاتها من جهة أخرى. وذلك بعد تراجع دور العشيرة والأسرة في تقرير مصير أبنائهما أو في حمايتهم أو توجيه اختيارتهم وحلت المؤسسات الاجتماعية، السياسية منها والحزبية والبيروقراطية، مع الثقافة ومؤسساتها الفكرية والمدرسية والإعلامية وهي كلها بدلائل جديدة ألغت العشيرة والأسرة وفككت ارتباط الإنسان معهما فصار الإنسان فرداً منفصلاً عن سياقه السابق وعن الحماية القديمة والالتزام التقليدي وانخرط في تحديد جديد لا بد فيه للمرء من إثبات ذاته بقوته الخاصة وحيلته وحده من دون عصبيته القديمة<sup>(6)</sup>.

في هذا الجو جاءت الخطابات الإبداعية كالرواية مثلاً حيث صار المبدع يخلق عشيرة متخيلة عبر السرد ويوسس له وجوداً

مجازياً وإبداعياً يضعه في حال جديدة من سياق جديد.

وجاءت حركة الشعر الحز بوصفها سؤالاً من أسئلة العصر حول ما يمكن أن تؤسس له كذهبية إبداعية متصلة أم منقطعة، وهل الموروث عبء أم رصيد، وهل الموروث واللغة والأدب صوت جماعي أم أنه صوت النخبة والطبقة..؟

وهل للمهمشين والصغار والنساء مكان في هذا النموذج أم لا..؟

وهل يلزم المبدع أن يتواصل مع الماضي ويتأصل معه ومع الراهن أم أنها قطيعة مع الأصل ومع العشيرة في آن.

إن تجربة القصيدة الحرة عالمة كاشفة على حالة الاتصال والانفصال، التكرار والاختلاف، وهي مسعى لابتکار الذات نموذجها الخاص معتمدة على المنجز القائم الذي لم تسع إلى إلغائه ولكنها أقدمت على تفكيره ففتحت بذلك منافذ لها اقتحمت عبرها أسوار النموذج مما فكك المعيار الرسمي ومكن الذات المبدعة من التغلغل إلى الداخل ومن ثم إعادة إنتاج الموروث وإعادة تكوينه.

وبهذا وجدت الذات بوصفها كائناً مفرداً غير عشاري، وجدت لها مكاناً يمكن وصفه بأنه موقع إبداعي فيه إضافة وفيه فتح جديد عبر ممارسة لعبه (التكرار والاختلاف)، حيث يتحقق الإبداع بواسطة استخدام الأدوات القديمة ذاتها ولكن عبر أسلبة جديدة فالتكرار هنا يحدث من أجل تحقيق الاختلاف ومن ثم التميز والفرد بعيداً عن مجرد المحاكاة أو المعارضة أو إعادة الصياغة.

ومن هنا جاء دور الذات المبدعة وجاء صوت الأنوثة وجاء النسق الجديد - كما سنرى في الفقرات اللاحقة - .

إذا أخذنا هذا بالاعتبار فلن يكون من الصحيح القول إن الحداثة العربية اقتصرت على الشعر وحده. ذاك لأن حالة التحول شاملة وليس خاصّة، وشموليّتها تأتي عبر الأسئلة التي هي ذاتها في كل الخطابات الثقافية، وأهمّها سؤال الهوية وعلاقتنا مع الآخر ومع الأصل. وحول أسئلة النقد ونقد الذات تحديداً ومساءلة المنجز التاريقي، مع السؤال عن دور الذات المفردة وعن موقعها في النسق الثقافي وفي نظام العشيرة. وهذه أسئلة موجودة في كافة الأفعال الثقافية. ولقد كان جواب الشعر عليها هو الأبرز لأن الشعر هو أبرز ما في ثقافتنا وهو الوجه المكشوف دوماً لنا. وإن كانت موضع الشعر أخذت بالاعتراض الآن فإن هذا حدث جديد لم يك في السابق.

ويسجل لحركة الشعر الحر أنها السباقة إلى فعل تفكيك الموروث، ونقد البنية الصلبة لثقافتنا وهي القصيدة العمودية، وحدوث ذلك من شاعرة فتاة له مدلوله الخاص في مواجهة عمود الفحولة والنسق الذكوري للثقافة.

- 3 -

### 3 – 1 النسق/الأصل :

حينما نتحدث عن حركة الشعر الحر بوصفها حادثة ثقافية فهذا يعني أن هذا الشعر قد أسهم في التأسيس لنسق إبداعي جديد. على أن كلمة (جديد) لا تعني الجدة المطلقة. فالشعر العربي - ومعه الثقافة - كانا يقونان على النسق الذكوري، وهو نسق طاغ ومهيمن. ولكن التأنيث كان له وجود من نوع ما. غير أنه وجود هامشي وربما نقول إنه وجود سلبي.

فالتأنيث يأتي رديفاً للنقص والضعف، وكلما جنحت اللغة إلى اللين فإنها حينئذ تصبح في خانة المؤنث والضعف والمحترق. هذا ما تدل عليه شواهد الثقافة، ومنها موقف ابن قيس الرقيات حينما أنسد عبد الملك بن مروان قائلاً:

إن الحوادث بالمدينة قد أوجعني وقر عن مروتيه  
وجببني جب السنام ولم يتركن ريشاً في مناكبيه  
فقال له عبد الملك: أحسنت لولا أنك خنت في قوافيك. فرد  
ابن قيس الرقيات قائلاً: ما عدوت كتاب الله (ما أغنى عنني ماليه.  
هلك عنني سلطانيه)<sup>(7)</sup>.

وما قاله عبد الملك بن مروان لم يصدر عن ذائقه شخصية تخصه، ولكنه يمثل السائد الثقافي من تمثيل المؤنث بصفة الضعف والحقير. ولقد قال المزرد بن ضرار واصفاً قوافيه بالذكير لا بالتأنيث<sup>(8)</sup>:

زعيم لمن قاذفته بأوابد يغني بها الساري وتحدى الرواحل  
مذكرة تلقى كثيراً رواتها ضواح لها في كل أرض أزامل  
متجاوباً بذلك مع أبي النجم العجلي الذي جعل شيطانه ذكراً  
في حين قلل من شأن أصحاب الشياطين الإناث<sup>(9)</sup>.

وهذا هو البد الذي لم يسع المتنبي فأعلن تحقيره للمؤنث الشعري في قوله:

مدحت قوماً وإن عشنا نظمت لهم قصائدأ من إناث الخيل والحصن  
تحت العجاج قوافيها مضمرة إذا تنوشدن لم يدخلن في أذن  
ولهذا وصف أبو تمام قصائد بأنهم بنون ذكور ومن ثم فشعره  
غال عليه وثمين عنده لأنه شعر فحولي<sup>(10)</sup>. ومن قبله وصف

الفرزدق الشعر بأنه جمل بازل<sup>(11)</sup>.

هذه ذهنية ثقافية تتج عنها احتقار الخطاب اللين لأن ما هو لين فهو مؤنث وما هو مؤنث فهو محقر. وهذا بالضبط ما جرى في عصرنا هذا في الرد على دعوة محمد مندور للشعر المهموس<sup>(12)</sup>، حيث وصفت الدعوة وصاحبها بالتخنث، مثلما جرت مهاجمة قصيدة التفعيلة بسبب ما سموه بـ «ميوتها»<sup>(13)</sup> أي أنوثتها.

وهذا أفضى بالمرأة قديماً لأن تكون خارج الإبداع الشعري وصار كل ما هو مؤنث فهو مضاد لما هو شعري، وصار الشعري هو الفحولي فحسب. حتى إذا ما أرادت الأنثى أن تقول شعراً فليس لها سوى شعر الفحول لتقول على غراره - كما لدى النساء وكما نرى لدى ليلي الأخيلية التي ينسب لها أبيات لا تختلف عن شعر أي رجل فحل وإليك مثالاً على ذلك في قوله<sup>(14)</sup>:

نحو الأخيال لا يزال غلامنا	حتى يدب على العصا مذكورة
تبكي السيف إذا فقدن أكفنا	جزعاً وتعلمنا الرفاق بحوراً
ولنحو أوثق في صدور نسائكم	منكم إذا بكر الصراخ بكوراً

وهذا شعر ذكورى لم تجد المرأة بدأً من قوله ولم تنتبه إلى فحولية لغتها لأن النسق الثقافي الشعري نسق فحولي فحسب.

3 - 2 - ذاك نسق فحولي واضح الهيمنة، غير أن في الثقافة نسقاً آخر أنثوياً يتحرك بحياة شديد حتى لقد جاء ضعيفاً ومستسلماً. فالشعراء الذكور ظلوا يعطون قصائدهم وقوافيهم صفات مؤنثة. فأبوا تمام وصف قصائده بأنهن عذارى<sup>(15)</sup>. والحسين المري جعلها قافية غير أنسية - وكأن ذلك تحد واضح لشتمة العجلبي وتحقيره لأصحاب الشياطين المؤنثة -. وجاء عمر أبو ريشة أخيراً ليصف القصائد بأنهن بنات الشاعر<sup>(16)</sup> ناقضاً بذلك أبا تمام الذي اتخذ

القصائد بنيناً يعتز بهم ويتمنى إليهم.

هذه مؤشرات ضعية تنام في دعة وسكون واستسلام تحت خيمة العمود الذكوري بنسقه الفحولي الطاغي، ولم ينفع عنها خطاب إبداعي ملحوظ ولم تجد المرأة لنفسها موقعاً قط في الخطاب الشعري القديم. لأن الشعر جمل بازل وشيطان ذكر ولأن القوافي مذكورة، وظل التأنيث هامشياً وسلبياً وعاجزاً، إلى أن جاءت حركة الشعر الحر (قصيدة التفعيلة) لتجترح نسقاً جديداً في الشعر العربي سوف نلاحق تجلياته في الفقرات التالية.

- 4 -

### كسر النسق/ علامات التأنيث

4 - لا شك أن الشعريات الرومانسية العربية قد لينت النسق الشعري وخففت من غلواء الشعر والشاعر حتى جاء نوع من الشعر الذاتي والوجوداني والإنساني - أو المهموس حسب كلمات مندور - غير أن الفتح الشعري الأهم في مجال النسق والخطاب هو ما حدث فعلاً في حركة الشعر الحر وعلى يدي نازك الملائكة والستاب تحديداً. ولسنا نقول إن هذا قد حدث بوعي وقصد منهما، ولكننا نستطيع أن نقرأ حركة تغيير النسق وتولد نسق جديد عبر فعلهما الإبداعي من جهة وعبر مقولات نازك الملائكة النقدية من جهة ثانية.

على أن هناك مؤشرات خفية توحى برغبة مضمرة لدى نازك الملائكة لكي تؤسس للنسق الجديد، لكنها ليست في موقع قوي لإعلان المشروع والجهر به، وتتنازعها رغباتان، رغبة النهضة،

والخوف من هذه النهضة، ولقد عبرت عن ذلك في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) حيث ظهر التردد والخوف، بينما كانت في مقدمتها لديوانها (شظايا ورماد) أكثر شجاعة وأقوى إرادة. ولقد كتبت مقدمة الديوان عام 1949 بينما صدر كتاب قضايا الشعر المعاصر عام 1962م بفارق أربعة عشر عاماً وهو الفارق ما بين الشجاعة والتخوف. وهو أيضاً الفارق بين (الشظايا) و (القضايا)، حيث تحمل كل مفردة منها دلالاتها الخاصة فيما بين التمرد والحياد.

وفي شظايا نجد الشاعرة تتحدث بجرأة وقوة عن (التحرير التام) وعن تكسير القواعد وتقرر أن (القواعد شيء واللغة شيء آخر - ص 7/8) وأن الشعر العربي لم يقف على قدميه (ص 5) وكأنها بذلك تشير إلى أن الشعر سار بقدم واحدة هي القدم الذكرية ولم يستعمل القدم المؤنثة ولذا فإنه لم يسر بقدميه معاً.

وظلت تشير إلى الألفاظ الميتة والقافية الموحدة والفترة المظلمة حتى إنها وصفت هذه الحالة بالإلهة المغروبة (ص 17) التي يجب التمرد عليها بوصفها صنماً ووثناً ووهماً وليس حقيقة.

ومن هنا دعت إلى سبر القوى الكامنة وراء الألفاظ (ص 18 - 19) وكشف الأحساس المكبوتة (ص 19) أي الذات المؤنثة في الخطاب الثقافي الشعري الذي هيمن عليه النسق المذكر. ولعل في قول نازك الملائكة بالذات الباطنية (ص 22) ووجوب ظهورها وسفرورها ما ينم عن مشروع النسق الجديد المعمود سابقاً والذي يسعى الآن إلى البروز والظهور.

وفي كلام نازك في هذه المقدمة إيحاءات تنبئ عن المكبوت الثقافي مثل كلمات (الوأد) ومصطلح (الكامل)، حيث يحيل (الكامل) إلى وصف النسق القديم المهيمن الذي ظل ينذر الذات

الباطنية ويحولها إلى المكبوت والممكح (ص 16)، مثلما تتردد كلمة العائق (ص 16) والعائق بوصفها أصناماً مغروبة تcum وتنبع<sup>(17)</sup>.

وحيثما ولدت القصيدة الجديدة جاءت بعماً لذلك محاولات (الوأد) ولكنها فشلت ولم تفلح. هذا ما تقوله نازك حيث تتمرّكز كلمة (الوأد) في خطابها حاملة دلالات هذه الكلمة ك فعل ثقافي أزلي ما بين الفحولة والتأنيث. وهنا تتبّدئ علاقات السياق النسقية، فهذا الفعل عند نازك هو (حركة الشعر الحر) وهذه هي التسمية التي تلتزم بها نازك، حيث تصرّ على دمج كلمة (حركة) سابقة لكلماتي (الشعر الحر) من باب تأنيث المصطلح من جهة ووصفه بأنه تحرك وتغيير وانتعاش للمكبوت وللذات الباطنية<sup>(18)</sup>.

هذا هو مشهد الميلاد ومعه شهادة الميلاد المحررة بيد نازك الملائكة، حيث سمت ابنتها بـ (حركة الشعر الحر) قبل أن تسمى بعد ذلك بـ (قصيدة التفعيلة). وستكون (ماما نازك) هي الأم والحاضنة عبر الكشف والتسمية والدفاع. ويستمر ذلك من نهاية الأربعينات إلى بداية الستينات حيث يصدر كتاب (قضايا الشعر المعاصر). وهناك يبدأ خمود (الشظايا) وتظهر الأم وكأنها ترغب في إعادة البنت إلى حضن (الأب) وتبدو الأم وكأنها غير راضية على تمرد البنت على أبيها.

وتعود نازك إلى القواعد والعروض والضبط والربط والتحذير من تحرر النسق<sup>(19)</sup> وكأنها لم تقل عام 1949 إن القاعدة الذهبية هي اللاقاعدة (شظايا - 5). وبذل يعود القيد بدليلاً عن الاستقلال ويعود الأب الذكوري ليفرض شروطه على النسق الجديد، حسب طلب السيدة الأم التي لم ترد لابنتها أن تناول حق الاستقلال التام.

هذا هو المشهد لدى نازك ما بين عامي 49 و62 غير أن الوضع أقوى من قدرة الشاعرة على كبح الوليدة، وما دامت محاولات الوأد قد فشلت جميعها حسب تقرير نازك نفسها فإن محاولات الكبح لم تفلح أيضاً حتى وإن كانت الأم الرؤوم هي الناصحة والراغبة في ذلك.

هذا لأن الحركة لم تكن فردية ولم تكن بفعل فاعلة وحيدة مفردة، ولكنها حركة ذات بعد ثقافي وتحول نوعي في الذهنية والأنساق. ولذا فإننا نرى شعر نازك الملائكة يسير على نقىض مرادها النظري لأنه مراد أبوى قمعي وليس مراداً أمومية إنسانياً.

جاء الإبداع لدى نازك إلى حد ما ولدى السياب إلى حد مطلق ومثل الإبداع دوراً أمومية - لا أبوياً - وانطلق النسق الحر ليغرس لنفسه موقعاً جلياً في الثقافة، ومقرؤئية جديدة في الاستقبال الشعري لم تكن من قبل.

4 - 2 يأخذ النسق الحر مجال تكوينه عبر تأنيث القصيدة وتحويل عمود الشعر إلى خطاب مفتوح يجعل النقص مدخلاً شعرياً وإبداعياً ويتنازل عن الكمال والقوة، ولقد ابتدأ الأمر بواسطة تهشيم النسق التقليدي وتسكير عمود الشعر، حيث كانت قصيدة (الكوليرا) لنازك الملائكة وقصيدة (هل كان حباً) للسياب مشروعأً لتأنيث القصيدة عبر اختراق النسق من جهة وتكسير النموذج النام من جهة ثانية بوصف عمود الشعر علامة ذكرية ترمز إلى الفحولة وتنسمى بها، وجاءت الحركة لفتح الباب أمام نسق شعري جديد ابتدأ بتأنيث الشكل عام 1947 عام ظهور القصيدتين<sup>(20)</sup>، ثم جاءت جهود متواصلة بعد ذلك أفضت إلى تأنيث النسق عبر أنظمة القول وأساليب الإبداع اللغوي، حيث جاءت قيم إبداعية جديدة تعتمد

على المهمش والناقص والضعف واليومي والحياتي والإنساني، في مقابل الكامل والقوى والمعالي مما هو من صفات النموذج الفحولي.

ولقد أفصحت نازك الملائكة عن أسباب دفعتها إلى إشهار تمددها على النموذج وحددت أربعة أسباب هي<sup>(21)</sup> :

أ - النزوح إلى الواقع.

ب - الحنين إلى الاستقلال.

ج - النفور من النموذج.

د - إيثار المضمون.

وإذا حددت نازك الملائكة بعدها بـأسباب فإن هذا يعني أنها تتهم النموذج العمودي بلا واقعيته ويتسلطه على المبدع وحرمانه من الاستقلال بوصفه نموذجاً مهيمناً، وهي أخيراً تشير إلى مشكل (المضمون) وكأنها تشير بذلك إلى غلبة النسق الذكوري في النص العمودي متعالياً بذلك على ما في اللغة من إمكانات مكبوتة ومهمشة. وتجيء نازك الملائكة بوصفها أنثى وبوصفها يافعة وهمما صفتا نقصاً وضعفاً حسب معايير النموذج، تجيء لتعلن أن الناقص والمهمش والضعف ليست قيمة ساقطة ولكنها تستطيع أن تكون قيمة إبداعية إذا ما استنهضت الحس الإبداعي فيها وتسلحت بالشجاعة والندية. وهذا ما حدث فعلاً حيث تجرأت هذه الأنثى اليافعة على عمود الفحولة وتولت تهشيمه وتكسير عموديته وإحلال نموذج منافس وجديد.

ولا شك أن لدى نازك الملائكة وعيًا قوياً بما تتصدى له من دور عبر إحساسها الشديد بذاتها كذات مقومة وإحساسها بالأشياء

الصغيرة مثلما هي صغيرة أمام النموذج الفحولي ، ولقد أفصحت عن انشغالها بما هو مهملاً وهامشياً ومغفول عنه وعن مسعاهما إلى جعل ذلك قيمة إبداعية وتأسیس النص الحر على هذه الشعريات وذلك في حديثها عن قصيدها (الخطيب المشدود إلى شجرة السرو) <sup>(22)</sup> حيث صارت الأشياء الصغيرة تتكلم ، وحيث جرى تكسير فحولي الرجل في هذه القصيدة وصار الرجل ضحية لسلطه وكبرياته ، وجاء نص القصيدة متطابقاً في شكله ومضمونه ، حيث الشكل غير العمودي والمضمون غير الفحولي وتأثر النص هنا شكلاً ومضموناً بواسطة توظيف النقص ، نقص الأوزان وتفتتها مع تفتيت جبروت الرجل في النص وإظهاره منكسرأً ومهشماً .

- 5 -

ذاك وجه البداية كما ارتسمت عند نازك الملائكة وهي بداية لحادثة بعيدة المدى بوصفها حادثة ثقافية دالة ، ومن هنا فإن علامات تأنيث النسق الشعري أخذت وجوهاً متعددة ومتعددة ، حيث شاهدنا ثورة إبداعية في اللغة ذاتها ابتدأت بميزان القول الشعري وامتدت إلى موازين الكلام وأنظمة التفكير اللغوي وأساليب الإنشاء الإبداعي . تقوم كلها على مبدأ (النسبية) كنقيض للعمود الكامل والنص المطلق . والشعر هنا يعتمد على (التفعيلة) بوصفها قيمة أنثوية تحبل بامكانيات الولادة والتوليد مما جعل مبدأ النقص أساساً توليدياً وليس عيباً ، على نقيض مبدأ الوزن العروضي التام حيث هو ميزان فحولي متعالٍ ومغلقٍ .

ويمتد مبدأ النسبية ليعمم الخطاب الإبداعي كله حيث جاءت اللغة بمستواها المحكى بما أن (المحكى) ذاته مستوى لغوي

مؤنث<sup>(23)</sup>. وجاءت قصائد نازك الملائكة وقصائد السياب معتمدة على أساس (الحكي)، حيث صارت الحكاية قيمة شعرية يتولد منها النص والقول الشعري ونشأ للنص رحم إبداعي يحبل بالدلالات والولادات المتضاعفة. وصار القول الشعري ذا أساس عضوي فيه حيوية بمعنى النص الحي والرحم الإبداعي الذي يزاوج ما بين الشعري والسردي ويألف جملة شعرية جديدة فيها شعر وفيها حكي وتنطوي على رحمها الخاص بها كمولد دلالي قابل للتلاقي والتوالد، وبذا دخل النص الشعري إلى مستوى جديد يقوم على التعدد والتنوع وتجاور الأصوات بديلاً عن الصوت الواحد. وتكسرت بهذا الأنا الشعرية الصارمة التي كانت تطفى على العمود القديم وتدير أنظمة الخطاب الشعري التقليدي وألت هذه (الأنا) الفحولية إلى حال من الانكسار والتهشم مثلما تهشم عمود العروض. ولقد أخذ ذلك أبعاداً ثلاثة متولساً بالحكاية بوصفها فعلاً من أفعال الحمل والولادة، أي الإبداع بمعناه الأعمق، وبالحزن بوصفه قيمة دلالية جوهرية تجعل النسق أكثر غوصاً على المكبوت الإنساني، وبالتالي فإن القصيدة بوصفها أمّا ورحماً ولوداً تصبح هي القيمة النسقية للإبداع الحر. ولسوف نقف على هذه الأبعاد واحدة واحدة فيما يلي من قول.

## 5 – 1 النص الضيف/الحكاية أثني دلالية

يظهر بدر شاكر السياب في حركة الشعر الحر (قصيدة التفعيلة) بوصفه الشاعر الكاشف لجسد النص الجديد، ذاك لأنه قد أدرك أن الجسد الحي يتحرك بالضرورة بواسطة قدمين اثنين، وهما عنده الإيقاع والحكاية. ولقد اشترك مع نازك في هذا الاكتشاف وأسهما معاً في فتح ثغرات فككت النسق العمودي وحررت القصيدة من

سلطة العمود، ثم دخلا معاً إلى نظام القول الشعري بتوظيف الحكاية توظيفاً شعرياً آلف ما بين الإيقاع الحر والسياق الحكائي المشعرن.

وإن ترأت لنا اليوم قصيدة (الكوليرا) لنازك وكأنما هي نص ساذج وبسيط إلا أنها في وقتها (عام 1947) كانت فتحاً وبداية شجاعة لفتاة يافعة تجرأت على عمود الفحول وعلى نظام لغتهم. وفي هذه القصيدة، إضافة إلى لعبة الإيقاع، توظيف للحكاية واستنباتات لفكرة النص الولود، وفكرة التزاوج الدلالي حيث يأتي الموت والولادة معاً في رحم نصوصي لا شك أنه رحم قابل للتلقيح والتناسل<sup>(24)</sup>، ثم جاءت نازك بقصائد مثل (الخيط المشدود إلى شجرة السرو)<sup>(25)</sup> وقد كتبت القصيدة بعد سنتين من كتابة الكوليرا أي عام 1949 وقصائد مثل (مر القطار) و(الأفعوان) و(خرافات) و(نهاية الألم) و(أنا)، وكلها من نصوص ديوانها (شظايا ورماد)، وفيها تدخل نازك إلى فكرة التزاوج بين العناصر والثقافات<sup>(26)</sup> ومن ثم تأسيس رحم دلالي للنص تتولد عنه الشعرية الجديدة، حيث تصبح (الحكاية) قيمة شعرية وأساساً إبداعياً.

ولكن الإنجاز الأكبر هنا سوف يسجل للسيّاب الذي أبدع بشكل لافت في توظيف (النص الضيف) ونقصد بذلك استخدام السيّاب للأسطورة استخداماً شعرياً جديداً فيها تجريب أولاً ثم إنه تجريب أفضى إلى نجاح إبداعي ملحوظ.

ومن الواضح أن السيّاب كان يحس بجفاف النسق الشعري القديم وضيقه، ويرحس أن في نفسه توترات شعرية لا يستوعبها النسق العمودي ولقد أشار إلى معاناته مع النص في قصيده المعنونة (القصيدة والعنقاء) حيث يردد:

جنازتي في الغرفة الجديدة  
 تهتف بي أن أكتب القصيدة  
 فأكتب  
 ما في دمي وأشطب  
 حتى تلين الفكرة العنية<sup>(27)</sup>.

و عبر الكتابة والشطب تأتي (الفكرة العنية)، وهذه الفكرة العنية هي النسق الشعري الجديد الذي وجد طريقه عبر الحكاية والأسطورة التي صارت للسيّاب بمثابة (الغرفة الجديدة الواسعة) :

وغرفي الجديدة  
 واسعة، أوسع لي من قبري.

هذا الإحساس العنيف لدى السيّاب بالتوتر الإبداعي من جهة وضيق النسق العمودي من جهة ثانية هو ما جعله يفرح بالاكتشاف الجديد في تحطيم الوزن العمودي أولاً ثم في تعرفه - عبر جبرا إبراهيم جبرا - على ثقافة الأساطير القديمة بوصفها حكايات إنسانية تحمل بذور الهاجس البشري المقموع، وراح يوظف الأساطير في نصوصه توظيفاً تدرج في مراحل ترقى بها الإبداع عنده إلى أن بلغ اللحظة التي فيها لانت الفكرة العنية.

على أن تلين العنية وترويضها أخذ منه عناه وتجريباً متواصلاً بدا - أولاً - بمجرد الضيافة الكريمة للنص الضيف، حيث تحل الأسطورة حلولاً قسرياً، ولكن الشاعر يظل حيوياً ومنفتحاً على التجريب والبحث إلى أن يدخل في مرحلة أكثر نضجاً حينما زاوج ما بين الأسطورة والحكاية وجعلهما معاً أساساً شعرياً كما هو في (المومس العميماء) و (حفار القبور) ثم انتهى أخيراً إلى مرحلة متقدمة

في صناعة الفن الشعري حينما أحدث اندماجاً تماماً بين عناصر الحكي المتشدة والمتضامنة كما في (أنشودة المطر)، حيث جرى تبييء الحكاية الأسطورية مع الحكاية الذاتية وجاء سطح النص خلواً من ضغط النص الضيف ودخل الضيف إلى جوف الدار وصار من أهلها، وافتتح النص قائلاً:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

..... إلخ

وهنا نجد نصاً مؤنثاً يقوم على كائن أنثوي حالٌ في النص وليس أجنبياً عنه وليس مجرد ضيف عزيز، وتحول الأسطورة هنا من عشتار البابلية إلى نواة نصوصية يتولد عنها نص حديث بسياق حديث وبالتالي فهو نسق جديد تصبح فيه (الأنوثة) قيمة شعرية فهي ليست كائناً متغراًًاً به وكأنما هو مجرد معشوق جسدي شبقي أو مجرد عامل تحفيزي على القول، كما أنها ليست مجرد مجاز بلاغي أو استعارة طارئة على النص أو حكاية خارجية، ولكنها هي النص ذاته، ولذا تأتي قصيدة (أنشودة المطر) بوصفها قمة إبداعية تحمل صورة النص ذي الرحم الولود. ولم يحدث هذا إلاً بعد بحث طويل ومعاناة باتجاه (الفكرة العنيدة) والرغبة في تلبيتها.

هناك نرى الجسد الميت يعلن الحياة ويسميهما في قصيده (وصية محتضر)<sup>(28)</sup>:

أنا ميت لا يكذب الموتى .. وأكفر بالمعاني

إن كان غير القلب منبعها

...

دماغي وارت الأجيال

عاً بـ لـ جـة الأـكـوـان.

يتحول الشاعر الشخص إلى (ذات شاعرة) لا تكذب لأنها ذات ميـة والأـمـوـات لا يـكـذـبـونـ، وبـما أنه مـيـتـ فإن دـمـاغـه عـالـمـيـ وـإـنـسـانـيـ وـكـوـنـيـ. وـهـنـاـ تـأـتـيـ الـحـكـاـيـةـ بـمـاـ أـنـهـ صـدـقـ خـالـصـ وـبـماـ أـنـهـ إـنـسـانـيـ وـكـوـنـيـةـ، وـإـذـاـ مـاـ جـئـنـاـ إـلـىـ أـنـشـوـدـةـ الـمـطـرـ نـجـدـ الـحـكـاـيـةـ مـخـزـونـةـ فـيـ جـوـفـ النـصـ (ـحـتـىـ إـذـاـ مـاـ فـضـ عـنـهـ خـتـمـهـ الـرـجـالـ -ـ لـمـ تـرـكـ الـرـيـاحـ مـنـ ثـمـودـ فـيـ الـوـادـ مـنـ أـثـرـ) <sup>(29)</sup>.

الـحـكـاـيـةـ أـنـشـىـ سـاـكـنـةـ سـاـكـنـةـ (ـمـقـمـوـعـةـ)ـ وـإـذـاـ نـزـعـ عـنـهـ قـمـعـهـ (ـبـكـسـرـ الـقـافـ)ـ عـنـهـ فـإـنـ الـعـيـنـيـنـ تـحـولـانـ مـنـ غـابـتـيـ نـخـيلـ إـلـىـ أـلـفـ أـفـعـىـ تـشـرـبـ الـرـحـيقـ.ـ فـالـلـوـبـاءـ مـخـبـوـءـ بـالـمـطـرـ) <sup>(30)</sup>.ـ وـالـشـرـرـ النـارـيـ مـخـبـوـءـ فـيـ الـعـيـنـيـنـ الـلـتـيـنـ طـالـمـاـ تـغـزـلـ بـهـمـاـ الـفـحـولـ وـحـولـوـهـمـاـ إـلـىـ مـجـرـدـ زـيـنـةـ جـسـدـيـةـ شـبـقـيـةـ،ـ وـلـكـنـهـمـاـ هـنـاـ يـتـحـولـانـ إـلـىـ حـكـاـيـةـ تـفـضـحـ الـبـغـةـ وـالـزـنـاـةـ،ـ أـحـفـادـ أـوـدـيـبـ مـنـتـهـيـكـ حـرـمـةـ الـجـسـدـ الـمـؤـنـثـ،ـ الـجـسـدـ الـأـمـ،ـ وـالـرـحـمـ الـوـلـودـ،ـ وـهـؤـلـاءـ الـذـيـنـ يـنـتـهـكـونـ كـرـامـةـ الـأـنـوـثـةـ وـيـحـولـونـهـاـ إـلـىـ بـغـيـ :

الـمـالـ شـيـطـانـ الـمـدـيـنـةـ

رـبـ فـاوـسـتـ الـجـدـيدـ.ـ (ـالـمـوـمـسـ الـعـمـيـاءـ) <sup>(31)</sup>.

هـذـاـ هـوـ شـعـارـ الـزـنـاـةـ مـنـتـهـيـكـيـ حـرـمـةـ الـجـسـدـ الـمـؤـنـثـ،ـ وـهـنـاـ تـحـولـ الـأـنـوـثـةـ إـلـىـ (ـحـكـاـيـةـ)ـ تـدـيـنـ الـاـغـتـصـابـ وـالـاـنـتـهـاـكـ وـالـعـنـفـ وـإـذـاـ مـاـ فـضـ الـرـجـالـ خـتـمـ الـحـكـاـيـةـ فـإـنـهـاـ تـحـولـ إـلـىـ رـيـاحـ لـاـ تـبـقـيـ فـيـ الـدـيـارـ مـنـ ثـمـودـ مـنـ أـحـدـ.

الـمـالـ شـيـطـانـ الـمـدـيـنـةـ.

هـذـهـ جـمـلـةـ شـعـرـيـةـ حـكـائـيـةـ لـاـ تـأـتـيـ فـيـ نـصـ عـمـودـيـ،ـ حـيـثـ إـنـ

ثقافة الفحولة تبعد المال وتسخر الإبداع الشعري من أجله إلى أن صار فن المديح والتكمب أهم فنون الشعر عندهم فهو جالب المال. ولكن المال في النص الجديد هو (شيطان المدينة) وهو السبب في انتهاء حرمة الجسد المؤنث وتحويله إلى البغاء ولم يك بد لهذه (العنيدة) من أن تتحول إلى حكاية يتنشأ عنها رحم نصوصي يدين القبح ويفضحه عبر قيم دلالية مغفول عنها وهي قيمة الموت، حيث الميت لا يكذب وقيمة الأسطورة حيث الحكاية التي لا يمكن تكذيبها وقيمة الولادة حيث لا أحد يرفض الميلاد سوى الثقافة الجاهلية التي تند الجسد الغض المؤنث لتخلص منه وتلغيه من السياق الثقافي.

ولكن الأنوثة تعود هنا في هذا الفتح الإبداعي لتأسيس لها نسقاً حياً لم تستطع جهود الفحول على وأده على الرغم من كل المحاولات<sup>(32)</sup>.

ولقد أدرك السيدات جنابة الفحولة ضد المحكى والمؤنث، وهو ما نراه في قوله: (الديوان 319)

تُثُورُنَا الْوَهَاجُ تُزْرُمُهُ أَكْفُ الْمُصْطَلِّينَ

وَحَدِيثُ عَمْتِي الْخَفِيْضُ عَنِ الْمَلُوكِ الْغَابِرِينَ  
وَوَرَاءُ بَابِ الْقَضَاءِ

أَيْدِيْ تُطَاعُ بِمَا تَشَاءُ، لَأَنَّهَا أَيْدِيْ رِجَالَ -

كَانَ الرِّجَالُ يَعْرِبُونَ وَيَسْمُرُونَ بِلَا كَلَالَ .

أَفَتَذْكِرِينَ؟

أَفَتَذْكِرِينَ؟

سَعْدَاءُ كَنَا قَانِعِينَ

بذلك القصص الحزين لأنه قصص النساء  
حشد من الحيوانات والأزمان، كنا عنفوانه  
كنا مداريه اللذين ينال بينهما كيانه

وفي هذا النص إشارات إلى الحكيم بوصفه قيمة أنثوية مقومة يقمعها الفحول ولكن الشاعر هنا يعيد لأنوثة وللحكاية وللطفولة قيمها المعنوية ويوظف ذلك كله في التأسيس لذهنية شعرية جديدة تتحرر من شروط النسق القديم وتشرع في تأسيس نسق جديد حر.

## 5 – 2 الحزن بوصفه أنثى :

في النسق الشعري العمودي كانت الفحولة هي القيمة الشعرية حيث القوة والتفرد والذات المتعالية، وهذا نسق لا ريب أنه اصطناعي ومفتعل وبالتالي فإنه نسق متعال وغير واقعي. حتى لقد احتار باحث مثل غرونيباوم وعجز عن تصنيف شعر الرثاء مع أشعار الفحول وراح يعده فناً نسائياً رابطاً الرثاء بأصل نسوي مع عادة النياحة وأناشيد النواح النسائية<sup>(33)</sup>. ولعله في ذلك قد تطبع بطبع الفحولة فرأى كل ما هو وجداً وانسانياً وغير نفعي فهو - إذن - غير فحولي وبالتالي فإنه نسوي. وكان مثال الخنساء مسعاً غرونيباوم ولتعزيز فكرته.

والخنساء شاعرة مفردة سواه بوصفها امرأة في تراث رجالي أو في كونها شاعرة الرثاء ولذا فإن نسوية الرثاء لن تتأتى من كونه فناً تقوله النساء وإنما تأتية الصفة من كونه فن المشاعر المكبوبة وصوت الضمير الذاتي وصوت الحزن.

وحيينما نقول الحزن فإننا نضع أيديينا على معنى أساسى من معانى الحياة، وهو المعنى الذي كانت تتعالى عليه الفحول. فالفشل

رجل قوي لا ينكسر ولا يضعف ويجب ألا يظهر في شعره أو قوله انكسار أو ضعف، فهذه أمور مضادة للفحولة، وجرى بذلك تطابق بين شكل القصيدة العمودية وهو شكل تام البناء متماستك التركيب وذو ظاهر متكامل وقائم بذاته ومستغنٍ عما عداه وهذا شكل ينعكس على مضمونه من حيث صفات التمام والكمال والتعالي، وهذه هي القيم الشعرية الفحولية. وما خرج عن هذه الصفات فهو نسوي كالرثاء أو متخفٍ كقوافي ابن قيس الرقيّات - وقد سبق القول فيها -، أو مهومس وهو الموصوف بالأنثوي كما حدث لدعوة متدور. وهذا يعني إغلاق النموذج الفحولي واكتفاء بصفات الكمال والتعالي.

ومن هنا يأتي انكسار النموذج في أوزانه متساوياً مع انكسارات أخرى تغير من دلالات النسق الشعري ومن أنظمة الخطاب وأساليبه. وجاء شعر فيه انكسار وتهشم في أوزانه وفي دلالاته، وكان (الحزن) هو القيمة الدلالية الأبرز شعرياً ونسقياً بوصفه علامة على تأثث النسق.

ولقد تصاحب (الحزن)، بوصفه أصلاً دلاليًّا ونسقياً، مع القصيدة الحرة، وفي قصيدة الكوليريا كان الانكسار الوزني مصحوباً بالانكسار الدلالي، حيث الحزن من جهة والحكى من جهة أخرى بما الفعلان الشعريان المشكلان للنص وهما معاً قيمتان غير فحوليتين.

ثم سار الحزن ليكون علامة أولية على هذا النسق الشعري لدى نازك ولدى السيّاب معاً. ولقد تدرج عند نازك على ثلاثة مستويات أولها المستوى البسيط ثم المركب وأخيراً العضوي، وما بين الكوليريا و (مرثية إمرأة لا قيمة لها)<sup>(34)</sup> و (إلى أختي سها)<sup>(35)</sup>

و (هل ترجعين)<sup>(36)</sup> و (إلى عمتى الراحلة)<sup>(37)</sup> و (صائدة الماضي)<sup>(38)</sup> و (مرثية يوم تافه)<sup>(39)</sup>. حيث نرى الحزن بمستواه البسيط، وهو الحزن المتغذى على حادثة الموت والمتمثل على شكل مرثية مثلها مثل المراثي التقليدية. وهذا هو المستوى الأول لسيرة الحزن لدى نازك.

ثم يأتي الحزن المركب حيث يتنشأ الحزن عبر ولادة نصوصية، وذلك في قصيدة (الخيط المشدود إلى شجرة السرو)<sup>(40)</sup>، وفيها تتطور صناعة الحزن حيث يأتي الحزن من داخل النص وبأسباب نصوصية مبني بعضها على بعض. ويجري في القصيدة استنباتات الحزن في نفس الرجل بطل النص، والذي كان في أصله عاشقاً لبطلة فغدر بها وهجرها ثم عاد بعد هجران طويل ليكتشف أن حبيبته قد ماتت ولم يجد أمامه شيئاً يتعلق به سوى خيط مشدود إلى جذع شجرة وتعلق ذهنه بهذا الخيط، حيث احتل الخيط ذهن الرجل وأشغله عن نفسه وعن حياته.

هذه هي حكاية القصيدة، وهي بهذا نص يعتمد على الحكى والحبك لرسم دلالاته ثم إنها تصطنع حدثاً جوهرياً بموت الحبيبة كي يدخل الفحل في (الحزن) ويدوّق طعم هذا الجنين المؤنث.

ثم إن الرجل الفحل قد وضع في موضع لا يجد معه بدأً من ملاحظة ما لم يكن يراه من قبل وهو الخيط المشدود إلى الشجرة مما يؤدي به إلى ملاحظة هذا المنسى المهمل والمغفول عنه، تماماً مثلما نسي الرجل حبيبته وهجرها ثم عاد ليضع نفسه في الحزن وفي الهاشي.

كتبت نازك الملائكة هذا النص عام 1949 أي بعد سنتين من كتابة الكوليرا ومن ميلاد القصيدة الحرة، فهو النص الطفل الغض

ذو السنين والذي هو على مشارف الفطام بعد أن تغذى على لبن الأم الحنون، ولذا فهو نص حي ومتحرك ومتفاوت بالمعنى الأنثوي، وجاء مركباً ومبوكاً سبكاً حكاياً يتخلق المعنى من تراكيشه وحبكته السردية والدلالية. مفارقاً بذلك المستوى البسيط للحزن الرومانسي والمراثي الشعرية.

ثم يأتي المستوى الثالث، وهو العضوي والمتمثل بقصيدتها (ثلاث مراثي لأمي)<sup>(41)</sup> وهي نص يتكون من ثلاث قصائد: أغنية للحزن، ومقدم الحزن، والزهرة السوداء. حيث يجري افتتاح النص بهذا الكلمات:

افسحوا الدرج له، للقادم الصافي الشعور  
للغلام المرهف السابح في بحر أربع  
ذى الجبين الأبيض السارق أسرار الثلوج  
إنه جاء إلينا عابراً خصب السرور  
إنه أهداً من ماء الغدير  
فاحذروا أن تجرحوه بالضجيج.

هو الغلام المرهف، والقصيدة مكتوبة عام 1953 بعد ست سنوات من الكوليرا مما يجعل النص غلاماً مرهفاً يسير على قدميه جارياً وناشطاً ومحقاً نقلة نوعية في الأداء الشعري حيث تنضج النظرة الدلالية لهذا المعنى العميق الذي هو الحزن، ليس بمعناه الرومانسي البسيط ولا بمعنى الرثاء التقليدي، وإنما هو نوع دلالي محدث يتحول فيه الحزن إلى عنصر شعري عضوي إنه (خيطنا الأخير وفيه من أمسنا ألف شيء - قراراة ص 123).

وما دام أنه الخيط الأخير فهذا ربط عضوي له بالخيط المشدود إلى شجرة السرو، ولذا فإنه حزن أصيل وعضوي.

وناك الملائكة في هذه القصائد الثلاث تطور مفهوم الحزن لتجعل منه مادة للاحتفاء والاحتفال بوصفه أمراً مطلوباً وأساساً حياتياً فهي لا ترفضه ولا تخاف منه ولا تفر منه، إنها تطلبه وتنسخ له الطريق وتجعل منه غلاماً مرهفاً يحتاج إلى من يحضنه ويرحب به ويرأف به ويتحول الحزن بذلك من معنى مقموع يتعالى عليه الشاعر الفحل أو معنى مكره يفر منه الشاعر الرومانسي إلى معنى مطلوب ومحبوب، ولذا فإن قصيدة ناك هذه تركت أثراً شعرياً عميقاً وواسعاً في الجيل الشعري كله وسجلت هذه القصائد حضوراً وأثراً بالغاً في كافة شعراء الجيل<sup>(42)</sup>. ذلك لأن المعنى الجديد للحزن أكسب الخطاب الشعري منظوراً جديداً كشف فيه الحجب عن المعاني المقموعة والمهمشة، وأعاد القيمة لواحدة من الدلالات الجوهرية في الوجود الإنساني. ولقد ظل هذا المعنى معزولاً ومهملاً لدى السادة الفحول إلى أن جاءت القصيدة الحرة فحررت هذه الدلالة من إسارها.

ولقد أسهمت السينما إسهاماً جليلاً في ترسيخ هذه الدلالة وزرعها في جسد القصيدة الحرة حيث يجري استنطاق دموع الرجال الذين لم يكن لهم دموع في زمن الفحولة، ويجري توظيف الحزن بأسلوب أكثر تعقيداً وأعمق تركيباً حتى ليصبح الحزن ضمير النص ونسقه. والحزن لدى السينما يأخذ بعده الأعمق لأن القصيدة عنده تبني على أساس عضوي هو هذا الحزن الأعمق الذي يشكل روح النص ويبني دلالاته، ويمثل السر الإبداعي في تجربة السينما وهو ما سنراه في الفقرة التالية.

### 5 – 3 القصيدة بوصفها أماً:

إن كانت القصائد أبناء الشاعر كما هي صورتها لدى الفحول<sup>(43)</sup>، فإن هذه البنوة تأخذ في سياق فحولي يجعل الشاعر (أباً) بمعنى أنه مصدر القوة والسلطة، وبذا فهو الكامل مبنيًّا ومعنىًّا، غير أن الضمير الشعري الحر يأخذ نسقه من الفعل الإنساني، ويتمثل هذا في تجربة السيتاب الإبداعية، حيث يتحول الشاعر الأب إلى طفل تائه ويتحول الفحل إلى غلام مرهف (حسب عبارة نازك عن الحزن). وهذا الغلام المرهف يأتي مكسوراً ومنكسرًا مثل انكسار النص بعد تحطم عموده العروضي.

عمودان يتحطمان، عمود القصيدة وعمود الدلالة، مما يجعل الحزن غلاماً مرهفاً تمد له نازك الجسور لكي يسير وينمو، وإن كانت نازك هي الأم والحاضنة فإن السيتاب لا يأتي بوصفه الأب والراعي فيعيينا إلى زمن الفحولة، ولكنه يأتي بوصفه ذلك الغلام المرهف ويسمح لانكساراته بأن تفصح عن ذاتها وتشهر عن حقيقتها المخبأة منذ عهود.

ويبدأ الأمر عند السيتاب بإدراكه لقيم الحكاية من جهة والأنوثة من جهة ثانية وإدراكه لطفولة الكائن الإنساني من جهة ثالثة<sup>(44)</sup>، وإدراكه لهذه القيم ساعدته على كشف زيف الدعوى الذكورية بكمال الذات الشاعرة وقوتها، وهذا جعله يكشف انكسارات هذه الذات ونقصها مما يجعلها محتاجة إلى الآخر وليس كاملة، ومما يجعل الذكورة عاجزة عن مواجهة الحياة بذكوريتها فحسب، ولذا فهي محتاجة إلى منظومة قيمية تستمد她的 من غيرها، ولذا فإنه يكشف عن عيوب الذات ونواقصها ويبحث عن حل للمعضل الإنساني مما يجعل الشعر خطاباً إنسانياً وصرخة بشرية، وسؤالاً ملحاً وإشهاراً

صادقاً عن الجوهر وكشفاً للزيف والادعاء، وهذا هو لب الصياغة الجديدة مما يجعلها نسقاً جديداً وحراً.

ولم يصل السياق إلى ذلك مباشرةً ولكن حقيقه عبر التجربة والاستكشاف والبحث القلق، وعلامة ذلك أننا نرى السياق يبدأ نصوصه في بدايات فحولية ما يلبي أن يلتفت عنها ويتجه إلى تأثيث قصيده وكمثال على ذلك نقف على قصيده (مدينة بلا مطر)<sup>(45)</sup>، حيث يفتح النص بفاتحة تفوح منها رائحة الفوائح الفحولية والمطالع العمودية:

مديتنا تورق ليها نار بلا لهب  
تحم دروبها والدور ثم تزول حمامها  
ويصبغها الغروب بكل ما حملته من سحب  
فتوشك أن تطير شرارة ويهب موتاها:  
«صحا من نومه الطيني تحت عرائش العنبر..  
صحا تموز، عاد لبابل الخضراء يرعاه».

هذه قصيدة تبدأ فحولية في نسقها اللغوي وفي روحها الداخلية حيث يهب تموز الفحل من نومه ليعود لبابل الأنثى كي يرعاها. والأنوثة هنا محتاجة للفحولة ولا تقوم إلا بعمود الفحولة مثلما أن القصيدة لا تولد إلا عبر النسق الفحولي. غير أن هذه ليست سوى بداية النص الذي ما زال مرتكزاً إلى الشرط القديم، وهو شرط ما يلبي النص أن يصحو منه وتأتي (عشتار) لتحل محل تموز وتتولى عشتار أطفالها الباحثين عنها لأن أطفال بابل اكتشفوا أن الأب لا يقوى على إطعامهم وسد جوعهم ولذا ظلوا يبحثون عن الأم:

وتحث عنك أيدينا

لأن الخوف ملء قلوبنا، ورياح آذار  
 تهز مهودنا فنخاف. والأصوات تدعونا  
 جياع نحن مرتجفون في الظلمة  
 ونبحث عن يد في الليل تطعمنا، تغطينا  
 نشد عيوننا الملتفتات بزندها العاري  
 ونبحث عنك في الظلماء، عن ثديين، عن حلمه  
 فيما من صدرها الأفق الكبير وثديها الغيمة  
 سمعت نشيجنا ورأيت كيف نموت فاسقينا<sup>(46)</sup>.

يتجه الأطفال إلى الأم متسلين بالحكاية وبالرمز المؤنث وبعناصر الحياة الأساسية: الخوف والجوع وال الحاجة. وهي عناصر لا يستجيب لها الأب/الفحل الذي ينفت رياحه بوصفه (آذار) القاسي والمتسلط، ويكتشف الأطفال حاجتهم ويرون نقصهم ولذا يتوجهون إلى (الأم) هنا في هذا النص الذي ابتدأ فحولياً ثم تأثث. وهو قد تأثر لأسباب إنسانية وجوهرية، فالنص طفل (غلام مرهف) وهو يحتاج إلى أم. هذه الأم الحكاية الأم الأسطورة والأم القصيدة. تلك التي نجدها في كل نصوص الستاب كما هنا وكما في (أنشودة المطر) التي نقرأ فيها الأم/الحكاية:

كأن طفلاً بات يهدي قبل أن ينام

بأن أمه التي أفاق منذ عام

فلم يجدها، ثم حين لج في السؤال

قالوا له: «بعد غد تعود...» -

لا بد أن تعود

وإن تهams الرفاق أنها هناك  
في جانب التل تنام نومة اللحوD  
تسف من ترابها وتشرب المطر<sup>(47)</sup>.

عنصران أنشويان جوهريان: الأم والحكاية. ولقد آثر الشاعر  
الحكاية بوصفها نسقاً مؤثراً وخطاباً أمومياً ووحد بينهما وبين الأم  
التي تظل جسداً غائباً وروحاً حاضرة، ومن هنا جاءت القرية لتحمل  
في النص بوصفها أماً أيضاً. وتتردد جملة (جيكور أمي)<sup>(48)</sup> في  
نصوص السياب حاملة معها صفات الأمومة والحنان:

جيكور مسي جيبني فهو ملتهب

...

جيكور مدي غشاء الظل والزهر  
سدلي به باب أفخاري لأنسهاها

...

جيكور لمي عظامي وانفضي كفني

...

أفباء جيكور أهواها  
كأنها انسرحت من قبرها البالي

من قبر أمي التي صارت أضالعها التعبى وعيناها  
من أرض جيكور ترعاني وأرعاها<sup>(49)</sup>.

من هذا النسيج الإبداعي يتنشأ لا أقول نص شعري جديد  
فحسب وإنما يتنشأ إنسان مختلف، هذا الإنسان القابع من وراء  
النص وهو ذات تحمل اختلافاتها وتميزاتها لأنها ذات أدركت أنها

مختلفة وبالتالي صارت متميزة وجاءنا الإنسان كبديل عن الفحل.  
هذا الإنسان الذي أحس بالمعول الحجري:

رنين المعول الحجري في المرتج من نبضي  
يدمر في خيالي صورة الأرض<sup>(50)</sup>.

تدمرت صورة الأرض كما عهدها من قبل، وجاءت إليه صورة مختلفة للأرض وللأشياء، واعترف بهذا الدمار وأبصره وتبصر به ولذا نطق باختلاف وتميز وتنازل عن صورة الشاعر الأب لأن هذا الشارع انقرض فعلاً ولم يعد ضرورياً لأنه لم يعد واقعياً وصحيحاً وجاء بديلاً عنه إنسان يرى القصيدة (أمّا) ويرى الحكاية هوية ويرى الأنوثة حاجة وضرورة حياتية.

ومن هنا يجيء (المطر) بوصفه عنصراً توليدياً به تأنيث الأرض وتحبّل وتلد في مقابل حالة (اللامطر) وهي حالة الجدب الذكوري وحالة سيطرة (أدونيس) المتسلط<sup>(51)</sup>. وهذا يؤدي إلى انكسار الرجلة وضعفها وتحولها إلى حال من الخوف لا تدرى عنه إلا حينما تواجهها لحظة الحكي، ولحظة الحكي هي لحظة الكشف والمواجهة:

يدندن حولها القصاصص: «يحكى أن جنية...»

فيرتجف الشيوخ ويصمت الأطفال في دهش وإخالد  
وقد ضلوا حيارى فيه، ثم ترن أغنية<sup>(52)</sup>.

تتواضع الرجلة وتدخل (مع) الأطفال في الوحشة والصمت والترقب بانتظار الحكاية والأم مع الاعتراف بالجوع والخوف حيث يتغلب الفعلي واليومي ويظهر المقامع.

لدى السياب تجتمع عناصر التذكير في مواجهة سافرة مع عناصر التأنيث، ونرى تموز وأذار وبويب في مواجهة عشتار وجيكور والقصيدة العنقاء، وعلى عكس النسق القديم فإن عناصر الذكورة تنهزم أمام عناصر التأنيث. ورأينا في الفقرة السابقة تراجع تموز وأذار أمام عشتار وهو ما أحدث تغييرًا نسقياً في علاقات القوى بين العناصر والأشياء، ومنه يأتي تغيير جوهري في التصور الذهني لدلالات العناصر. فالوطن – مثلاً – لدى ابن الرومي هو منزل مملوك يملكه الشاعر وله الخيار في بيعه أو الاحتفاظ به وله فيه مآرب وهو حقيقة وواقعاً (ملك) يمتلكه الشاعر. فالشاعر مالك وآمر وفاعل. هذا هو الشاعر/ الفحل<sup>(53)</sup>. ثم يجيء بعد ذلك الشاعر الرومانسي حيث يتحول الوطن إلى كعبة يطوف بها الشاعر وإلى مغني وإلى موطن حسن وإلى دار أحلام – كما هي لدى إبراهيم ناجي في قصيدة (العودة)<sup>(54)</sup> – والوطن هنا ملكية خاصة والشاعر مالك مسلط أو عاشق هيمان، وفي كلتا الحالتين يظل الوطن خارجياً ومفعولاً به. والفاعل هو الشاعر.

أما لدى السياب فإن الوطن يتحول إلى (أم) : جيكور أمي، ويتحول إلى أنسى واهبة معطاءة (عشتار)، وبما أنها كذلك فإن المذكر يتحول إلى طفل لهذه الأم وليس مالكاً لها مسلطاً عليها أو عاشقاً فاعلاً، إنه هنا يحتاج إليها طالب لها باحث عنها يدله عليها الجوع والخوف والضياع وما لم تأتِ فسيظل مكسوراً وتائهاً. وبما أنها أم، وبما أن الشاعر يحتاج للأم فإن كل تذكير يتراجع أمامها متقلصاً إلى كائن يحتاج وبالتالي فهو كائن ضعيف، ولذا جاء (بويب) ليكون طفلاً في أحضان جيكور ويجري تعريف بويب بأنه

نهر (في) جيڪور. إنه غلام مرهف يعيش في حضن جيڪور. والسيّاب هنا يختار جيڪور لأنها مؤنثة فيعلي من شأنها ومحور النص من داخلها ويعيد صياغة اللغة صياغة مؤنثة تخضع للتأنيث و تستجيب له و تعرى التذكير في الوقت ذاته وتفضح عجزه و ضعفه واحتياجه. ومن هنا لم يأتِ (بوبير) بوصفه أباً ولكنها يتراجع ليصبح جينيناً في رحم الأم، وتأتي جيڪور أمّا و حاضنة وليس بتتاً أو جارية أو معشوقة.

### 5 – 5 من الفحل / إلى الإنسان:

في القديم الفحولي وقف المتنبي هاتفاً حيث لم يجد غضاضة بأن يقول كلمته الشعرية الفحوليّة المجلية: (إذا قلت شعراً أصبح الدهر منشداً) و (أنا الصائح المحكى والأخر الصدى)<sup>(55)</sup>. وهو بهذا يتباين مع ما روي عن الفرزدق الذي أطلق القول السائر: إذا صاحت الدجاجة صياح الديك فاذبحوها. قاله في امرأة ذكر له أنها قالت الشعر<sup>(56)</sup>.

في هذه الأقوال تظهر الفحولة بوصفها ذاتاً مغلقة لا تقيم وزناً للأخر فالآخر ليس سوى صدى للذات التي هي معادل صوتي للمطلق (الدهر). وهي ذات مذكرة فحسب، وإذا ما حاولت الأنثى أن تقول الشعر فهي دجاجة تصيغ صياح الديك ولا بد من ذبحها، لأنها تجرأت على حق من محتكرات الفحول.

هذا هو منطلق الفحولة بوصفها أناً مغلقةً وبوصفها صوتاً مفرداً لا آخر له.

أما الشاعر الحديث فهو أقرب إلى البشرية والواقعية الإنسانية ونجد ذلك في قول للسيّاب عن نفسه كشاعر وعن شعره كنص ماثل

حيث يصف قصائده قائلًا<sup>(57)</sup> :

هي حشرجات الروح أكتبها قصائد لا أفيد  
منها سوى الهزء المرير على ملامح قارئها

هذا قول يقابل نشيد الدهر للمتنبي ويناقضه، فالشاعر هنا لا ينتظر إنطلاق الدهر في الإنشاد، ولكنه يكشف عن الشكوى والمرارة ويشير إلى مأساة الإنسان بينما ينكسر صوته وتنكسر صورته.

وهذا وعي بالذات وبحقيقةها الإنسانية لا يمكن حدوثه في النسق الفحولي ولكنه يحدث في النسق الحر وهو نسق يسمح للتعبير عن الذات وانكساراتها، كما أنه يتيح للدجاجة أن تصير لا كصائح الديك ولكنها تصير صياحها وبصوتها وبكلماتها التي هي قصائد مؤثثة وصياح مؤثر.

5 - 6 وفي الختام نقول إن ما جرى في نهاية الأربعينات من فتح شعري هو حادثة ثقافية لها دلالاتها الحضارية، وحدوث الفعل بيد امرأة شابة أولًا كان يحمل دلالاته الرمزية التي تتجه نحو كسر عمود الفحولة شكلاً ثم مضموناً مما أسس لنسق شعري جديد يقوم على تأثير الخطاب الشعري. ودخول العنصر النسائي في إبداع الشعر والتأسيس له وفي التنظير للخطاب الإبداعي أثمر عن فتح ثقافي كبير جاءت بعده طوابير النساء المبدعات في فن هو في الأصل فن الفحول، وكان دور المرأة فيه هامشياً وثانوياً، ولكن الحدث هذا نتج عنه شاعرات مبدعات في عقود قليلة وهو رقم لا يقارن به أي رقم في قرون الشعر العمودي كلها، وفي مقابل شاعرة واحدة وحيدة هي الخنساء ومعها بعض مقطوعات معدودة جاءنا

جيل بعد جيل من نساء الشعر ومبدعاته. وهذا لم يتحقق ولم يك ليتحقق لو ظل النسق الفحولي هو الأصل الإبداعي في الشعر.

وجاء دور ثقافي يمس الخطاب الإبداعي ذاته، حين دخل اليومي والمجموع والهامشي ليكون قيمة إبداعية مما أنسن لغة الشعر وأنسن الشاعر وجاء الشاعر بوصفه إنساناً وليس إلهاً أو نبياً أو فحل الفحول أو (أنا) طاغية، وإنما هو بشر فيه نقص وضعف ومحاجة ومنكسر. وهذا ما جعل القصيدة الحرة تتحرر من قيود الفحولة وإدعاءاتها المزعومة، وجدد الشاعرات والشعراء مجالاً في القول الشعري لكي يمارسوا فيه إنسانيتهم وبشريتهم الطبيعية، ولقد أشارت فدوى طوقان إلى ذلك وإلى كون القصيدة التفعيلية تمنحها مجالاً حرّاً في القول وفي تحقيق الذات<sup>(58)</sup>.

ومن هنا صخ لنا أن نقرأ قصيدة الشعر الحر (قصيدة التفعيلة) بوصفها حادثة ثقافية لا حادثة عروضية أو أدبية أو جمالية مجردة.

## الهوامش

(1) تردد ذلك كثيراً لدى شعراء ونقاد انظر مثلاً نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر 37 مكتبة النهضة بغداد 1965.

(2) انظر عبد الله الغذامي: الصوت القديم الجديد 18 - 31 الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1987 وانظر يوسف عز الدين: في الأدب العربي الحديث 219، 227 الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1973.

(3) محمد النويهي: قضية الشعر الجديد 99 مكتبة الخانجي القاهرة 1971 وإحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر 35 عالم المعرفة - الكويت فبراير 1978.

(4) تناولنا ذلك في مبحث (تأنيث القصيدة) المثبت في أول فصول هذا الكتاب.

(5) أدونيس: ها أنت أيها الوقت 29، دار الآداب بيروت 1993 وإحسان عباس في مقابلة أجراها معه علي العميم جريدة (الشرق الأوسط) عدد 6040 الاثنين 1995 / 6 / 12.

(6) ناقش علي الوردي انتقال المجتمع العربي والعربي خاصه من العشيرة إلى المدينة وما صاحب ذلك من تغير وتحول وذلك في العديد من كتبه وبحوثه ومقالاته.

(7) ابن قتيبة: الشعر والشعراء 345 بريل لايدن 1904.

(8) التبريزي: شرح المفضليات 1/ 352 تحقيق علي محمد الباجوبي. دار النهضة مصر القاهرة 1997.

(9) أبو التجم العجلبي: ديوانه 103 تحقيق علاء الدين آغا. النادي الأدبي الرياضي 1981.

(10) الصولي: أخبار أبي تمام 114 تحقيق خليل محمود عساكر وآخرين المكتب التجاري بيروت د.ت.

(11) أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب 24 المطبعة الأميرية الكبرى ببولاق 1308هـ.

(12) محمد مندور: في الميزان الجديد 69 مكتبة نهضة مصر القاهرة د.ت.

(13) عز الدين الأمين: نظرية الفن المتجدد 87 - 108 دار المعارف بمصر 1971.

(14) أبو تمام: الحماسة 2/393 تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة محمد علي صبيح. القاهرة 1955.

(15) أبو تمام: الديوان 2/217 تحقيق محمد عبده عزام دار المعارف بمصر 1969 وكذا الصولي: أخبار أبي تمام 169.

(16) أبو ريشة: ديوانه 67 دار العودة بيروت 1971.

(17) نازك الملائكة: شظايا ورماد دار العودة بيروت 1971.

(18) السابق وانظر قضايا الشعر المعاصر 24.

(19) قضايا الشعر المعاصر 51 - 49.

(20) تناولنا ذلك في بحث مستقل جرت الإشارة إليه في الهاشم رقم 4.

(21) قضايا الشعر المعاصر 44.

(22) شظايا ورماد 22 - 23.

(23) أفضنا في الحديث عن كون الحكى مؤنثاً في: المرأة ولغة ص 26 المركز الثقافي العربي بيروت 1996.

(24) قصيدة الكوليرا، ديوان شظايا ورماد 136.

(25) السابق 185.

(26) نجد لدى نازك الملائكة وعيًّا بضرورة التزاوج، انظر: شظايا ورماد 26.

(27) القصيدة والعنقاء، انظر ديوان بدر شاكر السياب ص 303 دار العودة بيروت 1971.

(28) بدر شاكر السياب: الديوان 281.

(29) السابق 474.

(30) السابق 470.

(31) السابق 511، 512، 525، 516.

(32) تعرضت من قبل لمحاولات وأد القصيدة الحرة انظر البحث المشار إليه في  
الهامش رقم 4.

(33) غرونباوم: دراسات في الأدب العربي 137 ترجمة إحسان عباس وآخرين دار  
مكتبة الحياة بيروت 1959.

(34) نازك الملائكة: قرارة الموجة 80 دار الكاتب العربي القاهرة 1967.

(35) السابق 104.

(36) السابق 191.

(37) شظايا ورماد 131.

(38) قرارة الموجة 99.

(39) شظايا ورماد 92.

(40) السابق 185.

(41) قرارة الموجة 115 - 127.

(42) عن هذا انظر محبي الدين صبحي: دراسات تحليلية في الشعر العربي  
المعاصر 44، وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق 1972.

(43) أشرنا أعلاه إلى مقوله أبي تمام عن أبناء الشاعر ومقوله أبي ربيه عن بنات  
الشاعر.

(44) انظر نصه (غريب على الخليج) الديوان 319 ولقد وقفتنا عليه في الفقرة 5 - 1  
من هذا البحث.

(45) ديوان السيّاب 486.

(46) السابق 490.

(47) السابق 475.

(48) السابق 656.

(49) من قصيدة (أفياء جيكور)، الديوان 186 وانظر قصائد أخرى مثل (الباب  
تقرعه الرياح) 615.

(50) الديوان 701.

(51) السابق 473، 486 - 491.

(52) السابق 279.

(53) يقول ابن الرومي عن وطنه:

وألا أرى غيري له الدهر مالكا  
كنعمة قوم أصبحوا في ظلالكا  
لها جسد إن غاب غودرت هالكا  
مارب قضاها الشباب هنالكا  
عهود الصبا فيها فحنوا لذلكا  
وابن الرومي يقصد بالوطن (داره) حيث اغتصبها جار له تاجر وراح ابن  
الروم يتشكى ويطالب بعوده الدار إليه. وهذا فيه تقليلص لمعنى الوطن  
وتحويل له إلى ملكية خاصة والشاعر مالك ومسطير، وعكس ذلك يأتي  
مفهوم الوطن في النسق الجديد.

(54) إبراهيم ناجي: ديوانه 20 دار العودة بيروت 1973.

(55) المتنبي: ديوانه 2/14، 15/2.

(56) انظر الميداني: مجمع الأمثال 1/67 تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد  
دار القلم بيروت د. ت.

(57) السيباب: ديوانه 307.

(58) مجلة (الوسط) لندن ص 54/8/9 1997.

## الشعر إذا لم يكن خطاباً في التأنيث

- 1 -

حينما نتحدث عن (الشعر والتأنيث) يجب أن نتبه إلى مسألة مهمة وهي أن (التأنيث) ليس فعلاً محصوراً ومحدوداً على المرأة، والشعر والتأنيث لا يعني ولا يُرادف عبارة (الشعر والمرأة). فالتأنيث لا ينحصر - فحسب - فيما تفعله المرأة أو يصدر عنها هي تحديداً بما أنها أنثى.

إن التأنيث مرتبطاً بالخطاب اللغوي لهو نسق ثقافي يصدر عن الرجال كما أن التذكير نسق ثقافي آخر يصدر عن النساء مثلما يصدر عن الرجال.

وكم من امرأة عززت الخطاب الذكوري إما بأشعارها أو كتاباتها أو بما ينساق بين يديها من قول أو فعل، كما أن للرجال دوراً أو أدواراً في تأنيث الخطاب اللغوي الإبداعي. ومن هنا لا بد أن نرسم أربع حالات من حالات الخطاب الإبداعي بين يدي كلامنا وهي:

1 - شعر ذكوري يكتبه الرجال

2 - شعر أنثوي تكتبه النساء

وهاتان الحالتان ربما يسود الشعور العام بأنهما مسألتان طبيعيتان وعاديتان، ولكنهما ليستا كذلك بدليل الحالتين الثالثة والرابعة وهما:

3 - شعر ذكوري تتجه نساء

4 - شعر أنثوي يتتجه رجال

ولذا فإنه من المهم - دائمًا - أن نميز في حديثنا بين مفهوم (تأنيث) بما أنه نسق إبداعي وثقافي يمس الخطاب اللغوي، وبين التصور السائد الذي يجذب إلى نسبة تأنيث إلى النساء، ونسبة التذكير إلى الرجال، مع التوهم بأن ذلك أمر محسوم ومقطوع به.

إن الشأن الثقافي غير ذلك، وفي الشعر من المقبول والواقعي أن نقسم الشعر العربي إلى مرحلتين بارزتين أولاهما مرحلة الشعر الذكوري، وأخرى مرحلة (تأنيث القصيدة).

والمراحل الأولى هي الأطول والأعمق إذ إنها امتدت على مدى التاريخ حتى أواسط القرن العشرين، وهي تشمل ما جرى العرف على تسميته بالشعر العمودي الذي هو قائم على عمود الشعر العربي وطبع الأوائل ونسقهم. وتشمل - أيضًا - شعر الشعراء المحدثين في العصر العباسي، وكذا الشعر الذي يبدو عليه الخروج الشكلي مثل الموشحات وفن البند. وكذلك تلك المحاولات المبكرة في الشعر الحز منذ عام 1919 في العراق إلى عام 1947 في العراق أيضًا مروراً بمصر وببلاد الشام<sup>(1)</sup>، حيث كانت تلك الخروجات خروجات عروضية شكلية لم تمس الجوهر ولم تغير في نسق الخطاب الإبداعي.

تلك - إذن - مرحلة طويلة جدًا كان النسق الذكوري (الفحولي)

هو الغالب وهو المسيطر. وكان الجميع ينتاج خطاباً شعرياً فحولياً - بمن في ذلك النساء الشاعرات كالخنساء ولبلى الأخيلية وغيرهما، كما سندكر بعد قليل.

أما المرحلة الثانية، فقد ظهرت بجلاء واضح منذ عام 1948 على يد نازك الملائكة والستاب، وبواسطة هذه الشاعرة وهذا الشاعر بدأ مشروع إبداعي جديد يتوجه نحو (تأنيث) الخطاب الشعري كسر عمود الفحولة، بشكل رمزي حسي - أولاً - عبر ظهور قصيدة الكوليرا لنازك التي كسرت عمود الشعر الذكوري، ثم بشكل فعلي إيجابي عبر تأنيث النسق الإبداعي للقصيدة، واشترك الاثنان معاً في صناعة وتطوير هذا الخطاب الجديد، وهذا صنيع من إمرأة ورجل، ولعل الرجل هنا كان أبلغ فعلاً وأمضى تصميماً في تأنيث القصيدة - كما وضحنا في الفصل السابق<sup>(2)</sup> -.

على أن التأنيث كمشروع في تغيير النسق لم يحسم مسألة الإبداع الشعري، وجاءت إبداعات أخرى حديثة أخذت بمساع نحو (التفحيل) في مقابل (التأنيث) ومساع في (الاستفحال)، وكل ذلك حدث داخل موجة الإبداع الشعري الحديث<sup>(3)</sup>.

حينما قلنا إن مشروع (تأنيث القصيدة) قام على يدي شاعرة وشاعر، فإننا بهذا نستدعي الصورة القديمة بأن الشاعرات النساء في القديم لم يفعلن شيئاً من أجل تأنيث الخطاب الشعري ولكنهن عززن الخطاب الذكوري وأعدن إنتاجه شعرياً وثقافياً.

وهذا هو موضع السؤال هنا.

فلم اذا عززت المرأة الشاعرة خطاب الذكورة في شعرها...؟  
ولماذا لم يظهر سوى عدد يسير ضئيل منهن على مدى خمسة

عشر قرناً...؟

وفي مقابل ذلك نجد أعداداً وفيرة من الشاعرات العربيات ظهرن في النصف الأخير من القرن العشرين، أي بعد ظهور المرحلة الشعرية الثانية، مرحلة تأنيث القصيدة.

\* \* \*

يبدو أن للثقافة وسائلها الخاصة في الدفاع عن أنساقها المهيمنة، ولا شك أن النسق الفحولي هو أبرز الأنساق الثقافية قوة وهيمنة. ولذا فإن هناك علامات كثيرة تشير إلى مساعٍ حثيثة لحجب (الأنوثة) عن الشعر، ومنع التأنيث من أن يلبس الخطاب الشعري.

وهذه مساعٍ غير واعية طبعاً، ولكنها تحدث بداعٍ غريزي لا شعوري يحمي النسق الفحولي من الأنوثة، على اعتبار أن الفحولة علو وارتفاع وتسام إبداعي، بينما الأنوثة الإبداعية تدنٍ وضعف ونقص. ولذا استحال تأنيث الخطاب الشعري في المرحلة الأولى وصار هناك علاقة عضوية بين شكل العمود الشعري ومضمونه الفحولي، مما اقتضى أخيراً كسر ذلك الشكل العمودي وتهشيمه من أجل فك ذلك الرابط الوثيق بين العمود والنسق حيث ظل العمود حارساً يحمي النسق ويستنه. وما إن تحطم العمود حتى انكشف النسق وصار عرضة للتبديل والتعديل.

ولسوف نقف على أسئلة تتعلق بمسألة دور الثقافة النسقية في الحيلولة دون تأنيث الشعر في أزمنتنا الأولى. إضافة إلى أسئلة أخرى تسعى إلى كشف التلبسات الثقافية النسقية وأثرها في توجيه التصور الذهني للمبدع أو المبدعة وللناس أصحاب هذه الثقافة من حيث رؤيتهم لأنفسهم ولأفعالهم.

## - 3 -

حينما نستقرئ السيرة الثقافية والاجتماعية العربية نستطيع أن نتبين الأسباب الكامنة وراء نشوء حجاب كثيف ما بين الشعر بوصفه فناً في القول والإبداع وبين الأنوثة بوصفها قيمة مقومعة. ولقد جرى تمييز صارم يميز التأنيث من حيث هو موضوع شعري، والتأنيث من حيث هو سمة في الخطاب الشعري. وللشعراء حق منحه لهم الثقة وتنظره منهم في أن يخوضوا بالحديث عن المرأة والناقة بل في وصف القصيدة نفسها بصفات الأنوثة لأن توصف القوافي بالعذراء وكأن يشير الشاعر إلى تفوقه في افتراض الكلمات... إلخ<sup>(4)</sup>، وهذا حق شعري يتباين به الشعراء ويتبادرون فيه. تلك هي الأنوثة كموضوع شعري.

أما أن تكون الأنوثة سمة للخطاب فهذا ما ظل الشعر يتعالى عليه وينظر إليه بوصفه دونية وضعفاً، ويكفي أن نشير هنا إلى مثال واحد يدل على الخلفية الذهنية الثقافية حول هذه المسألة وذلك فيما ورد بين عبد الملك بن مروان وابن قيس الرقيات حينما أنسد قائلاً:

إن الحوادث بالمدينة قد أوجعني وقرعن مروتيه  
وجببني جب السنام ولم يتركن ريشاً في مناكبيه  
فقال له عبد الملك: أحسنت لولا أنك خنثت في قوافيك  
(الشعر والشعراء 345).

وهذا علامة على مسعى الثقافة لحجب التأنيث عن الشعر. ولقد سلكت الثقافة سبلاً عديدة في سبيل تجذير ذلك الحس المعادي للتأنيث، ولم يك عبد الملك بن مروان بداعاً في ملاحظته تلك، بل إنه كان يتكلم بلسان النسق الثقافي وبروح الحس الذوقي

الشعري الفحولي، الذي يرى الشعر في الفحولة ولا يراه في التأثير، ويرى الليونة قيمة أنثوية لا تقبل في الشعر مثل قوافي ابن قيس الرقيات.

وهذا يضعنا أمام سؤالين هما:

- 1 - ما الذي أخفى صوت الأنوثة في الشعر . . . ؟
- 2 - حينما ظهرت بعض الشاعرات ما الذي منعهن من أن يقلن شعراً يفتح مجال الصوت المؤنث . . . ؟

ولسوف نعالج هذين السؤالين فيما يلي من قول.

#### - 4 -

من حسن الحظ أن لدينا كنزاً مهماً للمعلومات يساعدنا على تصور حال الثقافة العربية القديمة. وذلك هو ما نشهده الآن من واقع الثقافة الشعبية خاصة في مسألة الشعر وموقع المرأة فيه. وما نشاهده الآن عندها مما هو ماثل أمامنا عن ممارسات الشعراء والرواة والشاعرات في الأدب الشعبي تعينا على القياس النظري بمعنى أن الثقافات الأممية الشفاهية تحمل القيم ذاتها وتمارس أفعالاً متماثلة، خاصة إذا ما كان القياس يستند على وضع ثقافي في الجزيرة العربية ذاتها. ولقد سعيت إلى مراقبة الواقع الثقافي للشعراء والرواة والشاعرات في المملكة العربية السعودية مستعيناً بذلك على تصور الواقع الثقافي العربي القديم، وسوف أستند إلى ذلك في بعض ما أقوله هنا.

#### 4 - ثقافة السيدة/ثقافة الجارية:

لا بد - أولاً - أن نشير هنا إلى عامل مهم في الثقافة العربية

وهو التمييز ما بين السيدة والجارية. ومع أنهما معاً نساء وينطبق عليهن في الشرع أحكام واحدة، إلا أن الثقافة تميز بين ما للسيدة وعليها والجارية. ولنقف على مثال واضح صار في بلاط هارون الرشيد حيث نشاهد ثلاث عينات ثقافية عبر ثلاثة نماذج وهي (زبيدة) زوجة هارون الرشيد، السيدة بنت الأصول، والثانية (تودد) الجارية، والثالثة (علية) اخت هارون الرشيد، وهذه امرأة تقاد تكون نصف جارية لأنها ابنة جارية ولأنها تجمع بين ثقافة الجارية وثقافة السيدة، كما سنوضح.

والسيدة زبيدة هي مثال المرأة العربية الحصان المصنون، التي تكرم وتسمو في صياتها وصيانتها نفسها بدنًا وصوتًا ومشاعر، وكلما بالغت في التخفي والتستر زادت مكانتها السيادية.

أما (تودد)<sup>(5)</sup> فهي جارية يجري عرض جسدها ومهاراتها الجسدية والصوتية الجمالية، وتزداد قيمتها المعنوية والمادية كلما زاد إظهار محسنها ومهاراتها. وهنا تأتي المبالغة في الإظهار مقابل المبالغة في الإخفاء للسيدة. وهذا يمثل حداً فاصلاً ما بين السيدة والجارية وما بين نسقين في ثقافة واحدة ومجتمع واحد، بل في بيت واحد وأمام رجل واحد.

هذا نسقان واضحان والفصل بينهما واضح. وليس من مشكل اجتماعي وثقافي لدى أسلافنا في هذين النموذجين. ولكن المشكل يأتي حينما يخرج لنا نموذج بين بين، أي حينما يخرج لنا سيدة تسعى إلى إظهار صوتها وإظهار مشاعرها، وهي ليست جارية فتعامل معاملة الجواري، كما أنها هي لم ترض بالشرط الثقافي المتستر على السيدة الحرة التي تكون حريتها السيادية في قبولها للشرط الثقافي والاجتماعي.

وهذا ما حدث لعلية أخت هارون الرشيد التي قالت الشعر وأعلنت الحب وجاءت بالغناء. ولهذا جاء الحرج الثقافي الكبير. وهذا هارون الرشيد المحب للشعر والطرب يجد نفسه يمقت الشعر والألحان، لأنه غير قادر على قبول تداخل الأنساق ودخول نسق على نسق، ولا تسمح له ثقافته أن يرى أخته تفعل أفعالاً هي في ثقافته من أفعال الجواري<sup>(6)</sup>.

لذا ظل هارون الرشيد كما تروي الأخبار في حال قلق دائم مع أخته (علية) فأحياناً يفرح بها وأحياناً تغضن نفسه بالغيظ والقهر إلى أن ماتت وطبع على جبينها قبلة الموت وأحس بالراحة من ذلك العباء الثقافي الباهظ<sup>(7)</sup>.

هذا مثال على حالة تحدث وتتكرر مع ظهور أي امرأة تخالف شروط النسق.

4 - 2 كانت علية واحدة في بلاط راق ومتطور ثقافياً ويحيط بها الفن والثقافة والجاه من كل مكان، حتى إن أمها مغنية وجارية في أصلها وأخاها الشقيق كان مغنياً ويشاركها في الغناء<sup>(8)</sup> ولها أداء شعري ولحني رائع حتى إن المعتصم استمع إلى لحن شعري أطربه وفرح به، ولما سُأله عن قائله غضب غضباً شديداً حينما قالوا له إنه لعمته (علية). وهذه غضبة ثقافية تشرطها الثقافة وتدفع إليها. والأ ما الذي يجيز للجواري ما هو حرام على السيدات؟

ولئن كان اجتماع الشعر والغناء كارثة ثقافية على ذوي السيدات، وهذا أمر جلي ثقافياً واجتماعياً فإن قول الشعر - وحده - يأتي أيضاً ليكون حرجاً ثقافياً واجتماعياً يصعب التسامح فيه، ولقد روى لي أحد شيوخ الريف أن في أسرتهم خمساً وعشرين شاعرة. وكان يقول هذا أمامي متباهياً وفخوراً بأسرته المبدعة، ولكنه حينما

طلبت منه نصوصاً شعرية لنساء عشيرته (أسرته) وصرت أسأله عن معلومات وعن أسماء وعن أخبار ازورَ وجهه والتفت إلى معاتاباً وقال إن هذا عيب ولا يليق بنسائهم أن تظهر أسماؤهن أو مشاعرهن للأغراض. وقال لي مؤكداً وجازماً إن هذا هو طبع العرب، وإن الشعر في نساء العرب كثير ولكن لا يليق تناقل هذه الأشياء، والنساء والرجال معاً لا يقبلون ذلك.

كان يقول لي هذا الكلام وأنا أنظر في وجهه وأرى تاريخاً ثقافياً مديداً تؤكده الواقع والروايات. ومنها حكاية لشاعرة سعودية مبدعة ظلت تنشر أشعارها في الصحف السعودية بضع سنوات، ولا أحد يعرف اسمها، وكانت تنشر تحت أسماء مستعارة وبدأت بسمى (جريدة الريف) ولما انكشف اللقب لأهلها غيرته إلى (غباء المنفى) ثم بعد ذلك اختفت اختفاء نهائياً والسائل أن أهلها حالوا بينها وبين النشر، مع أنها أفضل من كتب القصيدة الحديثة في المملكة.

وهذه قصة من قصص تشير إلى قوة (النسق الثقافي) الذي يميز (المرأة العربية الحرة) عن سواها من النساء.

ومن يستعرض الجرائد السعودية يشاهد في صفحات الأدب الشعبي قوائم من الأسماء المستعارة لنساء شاعرات مثل:

فتاديل نجدية (البلاد 8 مايو 1998)

فتاة الوشم	}	}
بنت أبوها		
غريبة نجد		

الجزيرة 25 أبريل 1998

وفي كتاب صدر عن الشاعرات في نجد نلاحظ ألقاباً مثل:

فتاة الوشم، أغاريد السعودية، ريم الصحراء، وأحياناً يأتي الشعر مروياً لامرأة بلا اسم ولا لقب<sup>(9)</sup>.

وهذا ليس بالأمر الجديد فالخنساء لم يك هذا اسمها ولكنه لقب تحجبت به، واسمها الحقيقي (تماضر) وهو اسم لم يك مسمواً تداوله بين الناس.

ولقد أجبت الشاعرة (قناديل نجدية) عن سؤال حول حاجتها إلى الاسم المستعار وقالت: (الأسماء المستعارة تناسب المرأة لأنها معه تكتب بكل راحة وتلقائية دون الحساب لردة الفعل من يعلمون باسمها الحقيقي، ويعطيها الاسم المستعار مساحة أكبر في تدوين كل ما يجول بخاطرها)<sup>(10)</sup>.

وفي هذا إشارة دقيقة إلى الشرط الثقافي الذي يمنع المرأة من قول الشعر ويحول بينها وبين الشعر، ومن الطريف أن كاتبات الشعر بصيغته العمودية وحدهن من يجدن أنفسهن محکومات بهذا الشرط، وهذا ما يجري للشاعرات العائمات في العمود الشعري العامي، مثلما كان حال تماضر التي تلبست باسم مستعار هو الخنساء، ومثلهن أم نزار الملائكة (والدة نازك)<sup>(11)</sup>. بينما لا نجد ذلك لدى شاعرات القصيدة التفعيلية وقصيدة النثر ولا لدى كاتبات القصة والرواية.

وهذا أمر له دلالته عن الرابط العضوي ما بين الشعر ذي العمود وبين النسق الفحولي. فالعمود رمز ثقافي وقيمي يجعل النص الشعري نصاً ذكورياً محروساً ومحميًّا و يجعله نسقاً ذكورياً يمنع دخول التأنيث إليه ويتخذ لذلك وسائل شتى رأينا بعضها وسنرى مزيداً منها.

4 – 3 إذا قلنا إن الثقافة توسل بوسائل عديدة من أجل فرض شرطها النسقي فهذا يعني أن الشخص الاجتماعية تتحرك بوصفها كائنات ثقافية مسيرة ذهنياً وكأنما هي مبرمج فعلاً حسب المقتضى الثقافي، وحينما يكون هارون الرشيد رجلاً من ذوي العشق لمجالس الشعر والطرب وممثلي هذين الفنين فإنه في الوقت ذاته يملك في داخله كائناً آخر، وهو كائن مبرمج حسب مقتضى الثقافة، وإذا ما كان من العيب على السيدات أن يكن مثل الجواري فليس لهذا الرجل إلا أن ينصح لذلك الشرط. وهذه حال الشخص الاجتماعية التي لا تسمح لها الثقافة إلا أن تلعب الأدوار المرسومة ثقافياً، ولذا فإن تصرفات البشر تحدث عبر هذا الدافع وبواسطة هذا الرازع.

وحينما نأتي إلى (الرواية) نتذكرة أن الرواية الشفاهي كان هو الوسيط العلمي والثقافي الذي يحمل معارفنا ويعبر بها المسافات والأزمنة لكي يوصلها إلينا.

والرواية كائن ثقافي يتحرك حسب الرازع الثقافي، ومن هنا فإنه أحد حرس الثقافة الأمانة. وهذا يعني - فيما يعني - أن شعر المرأة كان تحت تصرف الرواية فيما يروون وفيما يحجبون.

وهناك مؤشرات تشير إلى وجود شاعرات لا نعرف لهن شرعاً، أي أن الرواية تجاهلوا شعرهن. فزهير بن أبي سلمى له أختان شاعرتان<sup>(12)</sup>، كما أن للخنساء بنتاً شاعرة<sup>(13)</sup>. ولا نعرف عن شعرهن شيئاً. كما أن هناك ما يشير إلى شعر للخنساء لم يصل إلينا وهو ما جعل أحد الباحثين يلاحظ أن شعر الخنساء مقطوعات كله<sup>(14)</sup>، مما يعني تدخل الرواية في حجب الشعر. بل إن أحد الرواة الشعبيين المعاصرین أشار صراحة إلى تدخله في نصوص النساء

بالانتقاء والحدف وبالتعديل<sup>(15)</sup>.

وللنساء الشاعرات دور في ذلك أيضاً إذ كل ما تشير إليه الروايات عن ليلي الأخيلية يوحى بذلك، حيث نلاحظ أن وفاداتها على الخلفاء وطلبهم منها أشعاراً عن حبيبها توبة بن الحمير يجعلها تقول عنه أشعاراً قيلت بعد موته، وكأنها مرات ولا تروي في هذه المجالس أشعاراً عنه وهو على قيد الحياة. وهي بهذا تشارك في الحذف والحجب، أي أنها تلعب دور (الرواية) كما هو مرسوم ثقافياً.

وهذا يعني أن الرواية فعل ثقافي يسير وفق شروط ثقافية يتحكم فيه النموذج الفحولي، وما وافق هذا النموذج فهو ما يستحق الرواية وما خالفة فلا.

ولا ريب أن فعل الرواية هو فعل تسويقي يخضع لشروط السوق ورغبات المستهلكين، وفي هذا المعنى تكون (الرواية) استجابة للذائقه السائد و ما تبتغيه هذه الذائقه. وهذا حجب الشعر ذا النسق غير الفحولي، لأن المطلوب ثقافياً هو الفحولة الشعرية لا سواها.

وحيينما نتحدث عن (الرواية) فلا بد أن نشير هنا إلى أن المرأة تعتمد اعتماداً كلياً على الرواية والوسط على عكس الرجل. إذ لا بد للمرأة من وسيط يوصل شعرها إلى الآخرين، خاصة أن المرأة لا تكتب وقد جرى منعها من الكتابة<sup>(16)</sup>، كما أن قدرتها على الاتصال الجماهيري في أسواق الأدب ومجالسه محدودة وقاصرة، ولذا فإن الرواية هي الوسيلة الوحيدة لتوصيل شعرها، وما دام الرواية خاضعين للشرط الثقافي الفحولي فهذا معناه إحكام الحصار على الشعر النسوي وحجبه عن النور ومنعه من الوصول.

وهذا ما نفترض حصوله، إذ لا يمكن أن نتصور أن خمسة عشر قرناً من الزمان لم تنتج سوى بعض شاعرات عربيات. هذا أمر لا يمكن تصوره، خاصة أننا نتحدث عن بيئه شفاهية أمية يتتساوى الناس فيها مع لسانهم اللغوي، ولا يحتاج الشعر في مثل هذه البيئة إلى دخول المدارس وتعلم الصنعة، يتتساوى في ذلك الرجل والمرأة. فامرؤ القيس وفحول الجahلية يتتساون مع أي امرأة في زمانهم من حيث التعلم أو عدمه، وثقافة الجميع متماثلة. ولئن فهمنا أسباب غياب المرأة عن العلوم والمنطق والتأليف التي تحتاج إلى تعليم واكتساب مدرسي إلا أن الشعر غير ذلك. وهذا هو ما يدفعنا إلى توجيه الاتهام إلى الرواة والمدونين ويشمل ذلك ذوي النساء من رجال الأسرة والعشيرة والحي الذين هم حراس الثقافة وحراس عمود الفحولة.

تلك أسباب وهناك غيرها. وسنرى هنا أن المرأة نفسها أسممت في تمييع دورها الإبداعي الشعري عبر وقوعها في مأزقين نقف عليهما هنا.

## 5 – 1 المأزق الأول: تأنيث الشعر أم تفحيل الشاعرة:

كانت مي زيادة ترى أن الرجل يتأنث حينما يأخذ نفسه إلى عالم الإبداع الأدبي والفنى، وهي على شيء من الصواب في ذلك، غير أن التجربة الثقافية العربية مع الشعر العمودي - تحديداً - تشير بقوة إلى أن هذا الجنس الإبداعي فن فحولي موغل في فحوليته، ولذا يجري دوماً تفحيل الداخل إليه، حتى النساء من الشاعرات. ولدينا مثال صارخ من ليلى الأخيلية التي تقول<sup>(17)</sup>:

نحن الأخيل لا يزال غلامنا حتى يدب على العصا مشهورا

تبكي الرماح إذا فقدن أكفنا جزعاً وتعلمنا الرفاق بحورا ولنحن أوثق في صدور نسائكم منكم إذا بكر الصراخ بكورا وهذا نص لا يقوله إلا أعرق الفحول فحولية، ولا يمكن أن نتصور ليلي الأخيلية وهي تقول هذه الأبيات إلا على أنها نموذج فحولي تتكلم - لا بلسانها المؤنث، بل بلسان الثقافة الفحولية التي تحتل ذهن الشاعرة وتوجه لغتها وخيالها وذائقتها.

وهذا طبعاً يشير إلى أن المرأة العربية دخلت إلى الشعر - قديماً - خاضعة لشروط النموذج الشعري. ولم تسع إلى تأسيس نسق شعري مختلف. وهي تدخل إلى عمود الشعر مدفوعة بالرغبة في أن تكون (مثل) الرجال وتقول شرعاً (مثل) أشعار الرجال وتكون فحلاً مثلما أنهم فحول، ولم تفك بالتأنيث على أنه قيمة إنسانية ويمكنه أن يكون - أيضاً - قيمة جمالية إبداعية. كانت الفحولة وحدها هي القمة الإبداعية، ولم يكن للتأنيث مجال لأن يكون قمة إبداعية أخرى.

ولقد تضافت الجهد والظروف على تفحيط الشاعرة بدلاً من أن تسعى الشاعرة إلى تأنيث القصيدة.

ولو تذكّرنا الآن المرويات عن خيمة النابغة وما جرى فيها من حوارات كانت تعامل مع (الخنساء) على أنها تلميذة جديدة في مدرسة الفحول. وكيف كان يجري تدشينها (وتدجينها) لكي تكون فحلاً تضارع الفحول وتبيّن في الفحولة (وليس في التأنيث). وجرى من حسان بن ثابت أن ظل يلاحق الخنساء ويحاول إغراءها بهجاء بعض الشعراء، وكأنه بذلك يريد منها أن تثبت لرجال عمود الشعر وخيمة الفحول أنها فحلاً الفحول هجاءة رنانة خطرة اللسان وسلطة البيان كشأن الفحول<sup>(18)</sup>.

وتشيع في أشعار الخنساء إشارات فحولية متنوعة مثل (طلب الأثر) و (الفخر) حتى نسب إليها أفحى بيت قاله العرب وهو بيتها المشهور (وإن صخراً لتأتم الهدأة به.. إلخ)<sup>(19)</sup>. وكذلك كانت ليلى الأخيلية شاعرة هجاءة ومداحة<sup>(20)</sup>. ومثل هذا كانت علية بنت المهدى شاعرة فخرية وهجائيات.

هذا كله يشير إلى أن المرأة قد أسهمت في حجب التأنيث وقمعه والحلولة دون نشوء نسق إبداعي أنثوي. وما ذاك إلا لأن المرأة لم تأخذ بطريق (الاختلاف)، ولم تسع إلى استكشاف قيمها الخاصة عبر تعرفها على ذاتها بوصفها ذاتاً مختلفة ومن ثم فهي ذات قابلة للتميز بواسطة اختلافها.

إن طلب المرأة للمساواة والتساوي مع الفحول جعل الفحولة هي الغاية الأسمى لإبداعياً، وبالتالي تكون الأنوثة دونية وضعفأ.

وهذا ألغى المرأة والتأنيث عبر دمجها في الفحولة من جهة وعبر تأكيد لا شورية التأنيث ولا جماليتها.

وبما أن المرأة - قديماً - لم تكتشف طريق الاختلاف فإنها لم تبصر طريقاً للتميز، وهذا أحد العوامل التي قتلت صوت الأنوثة في تاريخ الشعر العربي العمودي على مدى قرون من الفحولة الإبداعية.

## 5 - 2 المأزق الثاني: المرأة البكاء:

بما أن المرأة - قديماً - لم تكتشف طريق (الاختلاف) ورضيت بشروط النسق السائد وتقاصر طموحها كي تكون - فحسب - مساوية للشعراء الفحول فإن هذا جعلها عرضة للتقليل المستمر، وهذا طبعاً هو ما يميشه الشرط الثقافي من حيث إن المهيمن لا يرى في

أولئك المحاكين له منزلة خاصة، ولكنه يرى الاختلاف الذي يقود إلى تحدي السائد ومناهضته وتقديم بديل منافس له. وهذا ما لم يحدث في التجارب الإبداعية القديمة نسبياً على مدى قرون، مما قلص عدد الشاعرات وجعلهن رقماً ملгиأً في التجربة الشعرية التاريخية، ثم إنه أدى إلى تحرير إنجاز من قلن شرعاً - على قلتهن -. ولذا نقرأ في الأغاني هذه المقارنة بين حسان والخنساء فيقول: حسان شاعر والخنساء بكاء (2/16).

هذه المرأة التي سعت بكل ما أوتيت من سعي لكي تدخل إلى نادي الفحول وتجلس في خيمتهم تحت قيادة النابغة وزمالة حسان تنتهي بأن تخرج من مصطلح الشعر وتحبس في خانة البكاء.

هذا هو حكم النسق عليها وعلى أي إبداع يركن إلى (المشاكلة)<sup>(22)</sup> ويكتفي بن Sheldon المساواة. هذه المساواة بين غير متساوٍ مع كائن مسيطر ونسق مهيمن وهي ما تنتهي بمن طلبه إلى الإلغاء.

وفي سبيل الإلغاء والمحذف جرى النظر إلى فن الرثاء على أنه فن نسائي، وعقدت المقارنة بينه وبين النياحة وصار النظر إلى شاعرات هذا الفن بوصفهن نائحات وفنهن فن النوائح<sup>(23)</sup>.

وهناك دلالات شعرية تشير إلى تعالى بعض الشعراء الفحول على (الرثاء) مثل الفرزدق الذي تمنع عن رثاء زوجته النوار، ولم يتمالك جرير نفسه عن الاعتذار الضمني عن رثائه لزوجته وافتتح نصه بجملة تتضمن هذا الاعتذار وتؤدي بعدم وجاهة حدوث ذلك من رجل فحل، فقال مفتاحاً نصه (لولا الحياة لها جني استعيار)<sup>(24)</sup>. وكلمة (الحياة) هنا تشير إلى الضاغط النسقي الذي يستعيّب هذه الرقة على فحل.

وإن رأى الفحل أن الرثاء فن نسائي لا يليق بالرجال فإن النساء الشاعرات أنفسهن لا يرثين في أشعارهن إلا الرجال، ولم تقل النساء شعراً في امرأة - فقط - ولا حتى عن نفسها وذاتها الوجدانية. كل هذا لأن الضاغط النسقي لا يسمح للتأنيث والذات الخاصة أن تكون ذات شأن، وتمت برمجة المرأة على هذا التصور حتى أصبح نوعاً من اليقين يتعدد على ألسنة الرجال والنساء معاً، حتى لقد صرحت إحدى الشاعرات حديثاً بأن قالت إن (القصيدة مغامرة شعورية يصعب أن تخوضها المرأة) <sup>(25)</sup>.

ومن الطريف أن هذا الكلام يصدر - اليوم - عن امرأة شاعرة تقدم نفسها على أنها مبدعة ومناضلة إيداعياً، مما يعني أن الذي يتكلم فيها وعبرها هو النسق الثقافي الذي غرس فينا جميعاً الشعور بأن الشعر فحولي وليس خطاباً أنثوياً. ونجد صدى هذا في صحفة الأدب الشعبي حيث جرى مؤخراً استفتاء صحفى عن النساء الشاعرات فجاءت الإجابات سلبية بشكل شديد وكان عنوان التحقيق ينص على أن (الشعر النسائي وهم ولن يستحيل حقيقة أبداً) <sup>(26)</sup>. وهذا حكم على ما كان بأنه وهم كما أنه حكم على المستقبل أيضاً، وفي ذلك إلغاء للمرأة كجنس وللتأنيث كقيمة من أن يكون لهما موقع في شعر هو ذو نسق فحولي. ويشترك في تعزيز هذه الفحولية شخصيات الثقافة من رجال ونساء.

## - 6 -

والسؤال الآن هل حسمت المعركة الثقافية لصالح النسق الذكوري وتم فعلاً حصر الإبداع الشعري بشرط الفحولة...؟... وقبل الإجابة على هذا السؤال لا بد أن نذكر بما افتحتنا به

كلامنا وهو أن (تأنيث) مفهوم نسقي لا ينحصر على فعل المرأة، ولكنه قيمة جمالية إيداعية توازي مفهوم (الفحولة) ويشترك في إنتاجه الرجال والنساء معاً.

إذا قلنا هذا وضبطنا فهمنا على هذا الأساس فإننا حينئذ نشير إلى مسألتين مهمتين هما:

أولاً - هناك علاقة عضوية صارمة ما بين الشكل العمودي الشعري من جهة والفحولة من جهة ثانية. وكل شعر عمودي فهو بالضرورة شعر فحولي. والتجربة تشير إلى ذلك بجلاء وانتظام ولم يحدث قط في شعرنا القديم كله - حتى في المoshحات - أن دخلت عناصر تأنيث النص الشعري إلا بعد تكسير عمود الشعر وتهشيمه - كما فعلت نازك والستياب - ومن بعد ذلك انفتح القمقم وخرج العفريت المؤنث، وجاء (تأنيث الشعر) فعلاً على يد رجال ونساء، وظهرت أسماء النساء بكثرة وبايداع ملحوظين.

ثانياً - لا يتحقق الإبداع والتميز إلا بواسطة الاختلاف. ولذا لم تبدع المرأة قديماً لأنها كانت تتخذ من المساواة طريقاً لها وكانت تطمح إلى محاكاة الفحول، وأدخلت نفسها في مشروع للفتحيل لم العمودية تشير إلى ذلك، ولكنها مجرد رقمين فارغين في جدول تحتله عاملة الشعر وفحوله على مدى قرون.

ولكن اختلافهما قادهما إلى الخروج أولاً في عام 1947 ثم أعقبه تميز إيداعي في عام 1948 وجاء النسق الجديد.

والشعر إذا لم يكن خطاباً أنثوياً فهو ناقص في نسقه الإنساني وسيكون انحصارياً ومتعالياً وأنانياً. وهذه كلها عيوب في الشعر القديم.

## الهوامش

- (1) انظر: عبد الله الغذامي: الصوت القديم الجديد 18 الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 1987.
- (2) انظر الفصل السابق.
- (3) عالجنا موضوعي (الاستفحال) و (التفحيل) في بحثين مستقلين كجزء من مشروع دراسة الأساق الشعرية الثقافية. وذلك في كتابنا (النقد الثقافي).
- (4) انظر البحث الخاص بقراءة القصيدة الحرة. الفصل السابق.
- (5) عبد الله الغذامي: المرأة واللغة 85 المركز الثقافي العربي. بيروت/ الدار البيضاء 1996.
- (6) عن علية وأخبارها انظر الأغاني 9/90 مكتبة الرياض الحديثة. الرياض د.ت.
- (7) ورد في الأغاني أن هارون الرشيد طبع على جبين أخيه علية قبلة وهي في فراش مرضها ثم أسلمت الروح وماتت.
- (8) السابق 9/78 ، 79.
- (9) منديل الفهيد: من أدابنا الشعبية في الجزيرة العربية، قصص وأشعار نساء العرب 2/6 ، 8 ، 10 ، 13.
- (10) جريدة (البلاد) 8/5/1998.
- (11) عن أم نزار الملائكة انظر: بنت الشاطئ: الشاعرة العربية المعاصرة 44 دار المعرفة القاهرة 1965.
- (12) الأغاني 9/150.
- (13) عمر فروخ: تاريخ الأدب العربي 317 دار العلم للملائين. بيروت 1969.
- (14) السابق 318.

(15) منديل الفهيد: من آدابنا الشعبية 5.

(16) عن منع المرأة من الكتابة انظر عبد الله الغذامي: المرأة واللغة - 111.

(17) الأغاني 10/76 وانظر الحماسة لأبي تمام 2/393، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي. مكتبة محمد على صبح. القاهرة 1955.

(18) الأغاني 2/157 وعن مجلسها مع النابغة انظر 8/188، و 9/156.

(19) الأغاني 13/140، 14/112.

(20) السابق 10، 78، 79.

(21) عمر فروخ: تاريخ الأدب العربي 2/187.

(22) عن مصطلحي (المشاكلة) و (الاختلاف) انظر عبد الله الغذامي: المشاكلة والاختلاف 11، المركز الثقافي العربي. بيروت/ الدار البيضاء 1994.

(23) بروكلمان: تاريخ الأدب العربي 1/164 ترجمة عبد الحليم التجار. دار المعارف بمصر 1968، وانظر كذلك: غرونباوم: دراسات في الأدب العربي 137 ترجمة إحسان عباس وآخرين. مكتبة الحياة. بيروت 1959.

(24) ديوان جرير 154 دار صادر/ دار بيروت 1960.

(25) هي الشاعرة بدعة كشفي. عكاظ 26/5/1998.

(26) عكاظ 19/5/98.

## النص الأزرق

### هل الرواية رجل أبيض

- ١ -

هل الرواية رجل أبيض...؟!

لقد أفلح الرجل الأبيض بأن يستثمر المعطى الحضاري الإنساني ويستجمعه تحت إرادته عبر جهود جبارة امتدت مدى التاريخ كله ليصل مجده الرجال ويشرم عن ترتيب البيت الإنساني ترتيباً هرمياً يقف على قمته رجل أبيض. فصارت الحضارة ذاتها رجلاً أبيض واتسمت بهذه السمات.

وهذا أمر ما تم إلاً بواسطة عمليات تهميش متواصلة أدت إلى فرز الأدوار وتمييز الأجناس والأعراق وانتهت إلى نشوء مركبة حضارية ذكرية أولاً ثم بيضاء بعد ذلك.

ولقد كان السرد أحد هذه المستخلصات الثقافية، إذ إن السرد في الأصل لم يكن سوى ذلك الجانب الأنثوي في الخطاب اللغوي. فالالأصل أن الحكاية أنثى. تنتجه المرأة وتعيش فيها وبها. تاركة الفلسفة والشعر والكتابة للرجل. ولعل مثال ألف ليلة وليلة أصدق الأدلة على أن الحكاية اكتشاف أنثوي. غير أن الأمر لم يدم على حاله الأولى، وجاء الرجل الأبيض ليمد يده إلى مملكة الحكى

ويبتكر (فن الرواية) ويتصدى الرومانسيون من الرجال البيض الأوروبيين ويتحولون الحكى من الشفاهية الفطرية إلى التدوين والكتابة ومن الجماعية إلى الفردية، ويخطفون بذلك الحليب من ثدي الأم إلى علب المchanع ويطبعون عليه عالمة تجارية خصوصية. وبذا جاء (المؤلف) وجاء (الكتاب) وجاءت التسمية ومعها العنوان وحقوق الفرد وحقوق النسب، حيث النسب مشروط بالأب وموسم بالسلالة المذكورة.

من هنا صارت الرواية رجلاً أبيض، وهي في الأصل حكى متيم للكائن الفطري، كائن جماعي وإنساني (أنثوي).

- 2 -

### اللفظ ذكر والمعنى أنثى:

كان المعنى أنثى واللفظ ذكرأ. هذا ما يبدو عليه أصل الأشياء<sup>(1)</sup>. غير أن الفلسفة (ومعها علم البلاغة والمنطق) جاءت لخطف المعنى وتؤطره وتدخله في عبودية تامة للفظ. ويتم تدجين المعنى وترويضه وحبسه في بيت الطاعة ليكون خاضعاً خضوعاً تاماً للفظ لا حياة له إلا به، حتى صار اللفظ قواماً على المعنى ووصياً عليه.

و عبر هاتين الحادثتين، حادثة خطف الحكى وتحويله إلى جنس كتابي وملكية خاصة، وحادثة تدجين المعنى ودمجه تحت مظلة اللفظ، جاء فن الرواية ليكون نوعاً أدبياً متلبساً بالذكرة ومنقاداً لشروطها حتى إن المرأة ذاتها صارت تستقبل السرد الروائي بوصفه فعلاً من أفعال الرجال. ومثال على ذلك نرى في رواية

(وداعاً للسلاح) أن جوديت فيترلي تشير إلى تساقط دموع القارئات ليس حزناً على المرأة التي ماتت وإنما هو حزن من أجل فريديريك هنري، البطل الذي أظهره النص بوصفه ضحية لظروف كونية. وكما تقول جوديت فيترلي فإن دموع النساء تسيل من أجل الرجال<sup>(2)</sup>.

لقد كانت دموع النساء في القديم من أجل الرجال وها هي المرأة تذرف دموعها أمام المشهد السردي من أجل الرجال - أيضاً -، ذلك لأن الرواية قد سرقت من المرأة حتى صارت متعة السرد متعة ذكورية - كما تلاحظ لورا ميلفي<sup>(3)</sup>. وجرى تدجين المرأة وتدربيها لكي تقبل بهذا الشرط الثقافي، وظلت المرأة معزولة وغائبة عن السرد بوصفه رواية ذكورية وكتاباً للرجال. أولاً لأن المرأة ظلت في إطار الأممية بعيدة عن مهنة القراءة مثل بعدها عن مهنة الكتابة بوصفهما مهنتين ذكوريتين. وحينما تدربت المرأة على القراءة لم تتدرب أن تقرأ بما أنها أنشى ولكتها صارت تقرأ بعيون ذكورية - كما لاحظت الباحثة (كولودني)<sup>(4)</sup>.

### - 3 -

هذه خلفية ثقافية تشير إلى أن لدينا ثلاثة عناصر جوهرية هي فن الحكي، وسؤال المعنى، ومعضلة القراءة، وهي أمور ثلاثة انتهت حضارياً وثقافياً بأن صارت مركزيات ذكورية عبر الاستثمار أولاً ثم الاحتكار ثانياً.

وكما استولى الرجل على الشعر في قديم زمانه وحوّله إلى فن فحولي متعال فإنه - أيضاً - قد استولى على السرد ودجن المعنى ووجه فعل القراءة واصطبغ ذلك كله بصبغة التذكير مع تغييب تام للمرأة.

ولكن وكما أن لدينا حادثة ثقافية أظهرت فيها المرأة القدرة على تهشيم عمود الذكورة، وهي حادثة حركة قصيدة التفعيلة، والتي بها تمكنت نازك الملائكة من تحطيم فحولية الشعر ومن ثم دفعت نحو (تأنيث القصيدة)<sup>(5)</sup>، فإننا هنا سنشير إلى حادثة مماثلة سعت فيها المرأة إلى أن تلعب لعبة التأليف لكي تهشيم المركزيات الثلاث، مركزية السرد، ومركزية المعنى، ومركزية القراءة، وإذا ما تهشمت هذه المركزيات فإننا سنجد أن أذكي ألاعيب مواجهة التأليف الذكوري هي في لعبة (اللاتأليف) تحت غطاء التأليف. وهذا - في زعمي - ما تفعله رجاء عالم في مشروعها الكتابي، المثير للحيرة والدهشة، إذا ما قرأناه بشروط الثقافة السائدة. أما إذا نظرنا إليه من منظور مختلف فسوف نجد فيه علامة على وعي ثقافي يتحرك من تحت أسوار قلعة الثقافة الذكورية ومن وراء ظهر الإمبراطور الفحل.

- 4 -

إن التحول من السرد الشفاهي إلى السرد الكتابي كان تحولاً ثقافياً من التأنيث إلى التذكير. فالحكاية صارت (نصاً) وهي نص مكتوب، ومكتوب من قبل مؤلف محدد. وهذا المؤلف رجل. وإن كتبت المرأة - وهو أمر نادر في البدء - فإنها تكتب حسب شروط الكتابة. والكتابة فن من فنون الذكور مطبوع بالذكورة ومنغرس فيها. وهذا ما تمكّن ملاحظته على أعمال الروائيات من النساء في الغرب، كما لاحظ إدوارد سعيد مثلاً على جين أوستن وتعزيز خطابها الروائي للمعطيات الإمبريالية<sup>(6)</sup>.

ومن هنا فإن (الحكاية) لم تتحول إلى (نص) فحسب، ولكنها

بسبب هذا التحول صارت خطاباً ذكورياً يتمثل فيه النسق الفحولي في مركزية ثقافية واجتماعية ولغوية تفرض نفسها على قارئ وقارئة النصوص الروائية. حتى صار ذلك سنة من سنن الأدب وعرفاً من أعرافه. فالرواية نص مكتوب في كتاب ذي غلاف وعنوان ويحمل اسم مؤلفه وناشره. وهنا تأتي رجاء عالم لتصدر أول أعمالها في كتاب لا يحمل عنواناً ولا اسم مؤلفه ولا دار نشر. كتاب لا يتصف بصفات الكتب المعتادة والمسماة بالروايات.

كما أن من سنن الكتابة أن تأتي من فصول متتابعة تبدأ من الأول وتتصاعد في الترقيم، غير أن رجاء عالم تأتي بعملها هذا باذنة من النهاية حيث تحمل الصفحات الأولى الرقم (29) ويليه (28) وتستمر في التنازل حتى نصل للرقم (1) في صفحة 197 وأخيراً نصل إلى (صفر) في الصفحة 205. وهي نهاية الكتاب.

هذه هي رواية رجاء عالم الأولى ذات المسمى (أربعة/ صفر)<sup>(7)</sup>، وفيها تسير أمور الترقيم من الأعلى إلى الأدنى من (29) بدأة إلى (صفر) نهاية. مع إهمال الغلاف الأول أو وجه الكتاب من أي إشارة دالة عليه: ويأتي العنوان باسم المؤلفة على الغلاف الخلفي من الكتاب.

وحيثما ندخل في لعبة النص نشاهد الرقم (أربعة) يمثل أمامنا بوصفه بطل النص فهو المتحدث الوحيد وهو القائل عن نفسه: أنا دوماً كنت أربعة (ص 62). ولن يفوتنا المعنى الرمزي لهذا الرقم إذ إنه رقم ظاهره التأنيث وباطنه التذكير، وعلى الرغم من أنوثة الرقم لفظياً وكتابياً إلا أن الإحالة إليه لغوياً تكون بضمير المذكر. وهنا نفهم معنى كلمة (أنا دوماً كنت أربعة) حيث إن ذلك إعلان عن حال التأنيث ومكانة المؤنث ثقافياً حينما يعامل بشروط التذكير.

والأصل الأنثوي هنا يحال إلى تذكير، مثلما أن نظام الترقيم يبدأ من أعلى وهو الأصل ثم يتدنى إلى الأسفل وهو الصفر ولذا صار العنوان من الخلف وليس على الوجه.

ومثل ذلك تكشف الرواية عن أجساد بلا أجساد، فالجسد التام جسدياً يبدأ في فقدان أعضائه واحداً تلو الآخر، وهذا البطل (أربعة) يفقد قدمه ثم أصابعه ويفقد عينيه (ص 54) ويعلن عن انقطاع نفسه ص 64 ثم يفقد صوته (ص 69) وبعد ذلك يفقد لونه وسمعه (ص 74) ويعلن أن قدميه صارت كالقطن (ص 78).

إنه جسد بلا جسد، وشيء لا شيء و (أربعة ليس بندقية ولا رجالاً - ص 196).

وبما أنه جسد بلا جسد فإن النص نفسه نص بلا نص، لأن الحكاية ليس فيها حكاية. وهم يريدون حكاية ويريدون قصة، ولكن من هم هؤلاء المدعوون بهذا الاسم الغريب: (هم) أين (هم) ومن (هم)<sup>(8)</sup>.

هذا الضمير المخيف الذي يواجه الآلة ويرعبه ولكنه يأتي بلا قصة وبلا حكاية وليس له إسم. وليس لدى (أربعة) اسم يدعوه (هم) به. ليته يأتي بلا اسم (ص 47). وليته يأتي بلا قصة. غير أنه يحتاج إلى اسم وإلى قصة.

وبما إن القصة لا تأتي إلا إذا كان لها قصة والجسد لا يكون إلاً عبر جسديته، وبما إن أربعة لا يملك اسمًا ولا قصة فإن مصير كل شيء يؤول من الكمال والأصل إلى النقص والتفتت ويحدث تحطيم المدرسة وتكسير الأبجدية، وبعثرت الأرقام، وتفریغ المنزل من ساكنيه ثم يجري إحراق القرية.

كل هذا يجري في رواية رجاء عالم (أربعة/ صفر)، وهذا يفضي إلى أن تكون الرواية في كتاب بلا عنوان أي في كتاب غير مكتوب أو في نص غير مسرود.

وهذا بالضبط ما تفعله الكاتبة هنا إذ إنها تقدم لنا رواية تتجاهل كل شروط النص الروائي وأعرافه، وهي هنا تفعل ذلك عن تعمد وقصد من أجل إرباك النص السردي ونزع السردية من السرد والانكتابية من المكتوب، وبما أن الرواية رجل فإن المرأة تتحول إلى نص غير نصوصي وإلى سردية لا حكاية فيها والرقم أربعة يفقد أنوثته عبر إحالته إلى ضمير مذكر.

أشير إلى أن الكاتبة تقدم متعمدة على تكسير السرد وتهشيم الحكاية، فاقصد الإرباك وبعثرة الأوراق، وأقدمت على إحراق كل ما هو رمز كتابي ذكوري كالمدرسة والأبجدية والأرقام ونظام الكتابة كالعنوان والمؤلف لكي لا يجد السارق ما يمكنه أن يسرقه على طريقة الدفاع بالأرض المحروقة..

هذه إحدى وسائل الكتابة النسوية التي دخلت إلى تقاليد الكتابة فاكتشفت أنها تقاليد ذكورية، فلم تجد بدأ من حرمان الرجل من متعة السرد حينما رأت أن السرد لا يملك متعة سوى متعة الرجل.

- 5 -

ما لم يكتب لا يوجد:

إذاً كنا نقرًّ بأن الخطاب العالمي المعاصر ليس سوى قمة هرمية ذكورية أو هي (رجل أبيض)، وهذا هو نهاية مطاف الحضارة البشرية كراهن ماثل، فإننا ولا شك سنجد أن قراءة رواية (أربعة/

صفر) لرجاء عالم تفضي إلى مواجهة مع هذه الهرمية الفحولية البيضاء، وبما أن الأمر كذلك فإن الهاشم ليس أمامه سوى واحد من حلين، إما أن يندمج في مظلة الهرم الذكوري الأبيض، وهذا حدث ويحدث باستمرار، أو أن يبحث عن لونه لكي يستعيد جناحه، وهذا ما حاولته جماعات السود في أمريكا وجماعات الحركات النسوية، وهو ما تشغل به هذه الرواية كسؤال وكدعوى، (فالعصفور يحتاج جناحاً.. لكنه.. لكنه قطعاً يحتاج لونه الأزرق أولاً - ص 77) وفي سبيل البحث عن لونه الأزرق يكتشف (أربعة) أنه ليس بندقية ولا رجلاً (ص 196)، وهنا يفقد صورته واسمه ويبداً بفقدان أعضائه واحداً تلو الآخر ويصبح فجأة (ولد المرأة - ص ص 151، 161، 210) وبما أنه كذلك فإنه يصبح خارج الدائرة.

ماذا يفعل من هو خارج الدائرة...؟!

في هذه الرواية نجد حلاً أثنيوياً لمعضل الهاشم الواقف خارج الدائرة، والحل هو أن تدخل الدائرة فيه (80 - 81). هذا هو الحل الذي سيحتوي العالم بدلاً من أن ينطوي هو في العالم.

من هنا تأتي الرواية لتقدم العالم بوصفه نصاً غير قابل للانكتاب وما لم يكتب لا يوجد (ص 13).

وبما أن ما لم يكتب لا يوجد فلا بد للرواية أن تثبت أن الرواية بوصفها رجلاً أبيض هي عالم غير مكتوب وإن انكتب بواسطة اللفظ التقليدي، ولهذا فإن نص (أربعة/ صفر) يأتي ليسلب السرد من الرواية والمعنى من اللفظ والمقوئية من القراءة وكأنها تأخذ أسلحة الثقافة الذكورية وتجردتها من ذخيرتها وما جدوه بندقية لا رصاصة فيها، خاصة إذا ما جاء (أربعة) بوصفه لا بندقية ولا رجلاً.

وبيما أن فعل القراءة هو ثقافياً صناعة ذكرورية فإن القراءة ذاتها رجل، ومن هنا جرى تجريد هذا الفعل من فاعليته وصارت تقرأ اللفظ وتقرأ المكتوب ولا تخرج منه بدلالة. وهنا يأتي الحارس ليجد نفسه بلا محروس حيث لا يحرس الحارس (ص 196) وتحول عمليات الكتابة والقراءة إلى فعل وهمي إذ كيف تصطاد الأشباح (ص 37).

إن رواية (أربعة صفر) نص ليس للقراءة - كما نعرفها - ليس ممتعاً وليس سهلاً وليس جلياً. إنه نص معقد وغامض وملغز - بالعمد والقصد - قصد اللامفروئية وأنت لا تقرأ هذا النص للقراءة والفهم أو الاستمتاع وإن طلبه لذلك فلن تجد بغيتك.

إنك تقرأ لغزاً وعليك حل اللغز أو تقبله كعملية إلغاز.

هو نص قصد منه إثارة الالتباس والإرباك والذي يفلح في متابعة النص إلى آخره سيدع نفسه يتواتأً بالتدريج مع النص ضد كل ما هو عرفي ومعهود في نظام الكتابة، مما يعني أنه نص يسعى إلى تشوير القارئ والقارئة ليسخرا مع النص من أعراف الثقافة وأنظمتها حينما يجري كشف لغة هذه الثقافة وفضح أنساقها حينما تعجز عن أن تعني أو تحكي أو تعيد اللون الأزرق لصاحبها أو لصاحبة.

وإن كانت (الدائرة) عاجزة عن أن تنفتح لمن هو أو هي خارجها، فإن العجز هنا هو عجز الدائرة لا عجز الخارجين الممنوعين من دخولها. ولن تجد الدائرة بدأً من أن تتنازل عن غلوائها وتسعى هي إلى الدخول في رحم الممنوعين وما لم يتم ذلك فإن النظام الثقافي سيظل عاجزاً وقاصرأً ومعرضأً لهجمات الممنوعين كما فعلت هذه الرواية حينما عرّت هذا النظام وكشفت عن عجزه وعن عدم قدرته على الانكتاية (وما لم يكتب لا يوجد).

## الهوامش

(1) حول ذلك انظر عبد الله الغذامي: المرأة واللغة 7، 16 الطبعة الثانية. المركز الثقافي العربي. بيروت/ الدار البيضاء 1997.

(2) انظر:

J. Fetterly: *The Resisting Reader*. 71 Indiana University Press Bloomington 1978.

(3) انظر:

L.Mulvey: *Visual and other pleasure* 14.26 Bloomington 1989.

(4) نقلًّا عن:

J. Culler: *on Deconstruction* 51 Ithaca, New York 1982.

(5) انظر بحثنا (تأنيث القصيدة).

(6) انظر:

E. Said: *Culture and Imperialism* Chatto and Winddus. London 1993.

(7) رجاء عالم: أربعة/ صفر. النادي الأدبي الثقافي. جدة 1987.

(8) يتعدد الضمير (هم) كثيراً انظر الصفحات 60، 61، 63، 68، 69، 71، 72، 73، 74، 79.

القسم الثاني

**القارئ المختلف**



## إذ يختلف القارئ تختلف القراءة

### مدخل

كنا قدّيماً نقول إن (المعنى في بطن الشاعر) غير أن زماننا هذا سرق المعنى من بطن الشاعر ووضعه ناراً حارقة في بطن القارئ. لقد انكسرت مركبة المعنى ومركبة الذات الأولى التي تحترك المعنى، وصار المعنى مبعثراً على وجه النص ينتظر قارئاً ما لكي يلقط مفرداته الأولى وينظم منها شجرة دلالية. ونحن في هذه الدراسة نسعى إلى تتبع رحلة المعنى من بطن الشاعر إلى بطن القارئ لكي نرى هذا القارئ الجديد، القارئ المختلف، الذي لم يستسلم لما قيل ولكنه صار يشักษ ويجادل ويختلف.

إنه (يختلف) ولذا فإنه بعيد صياغة سؤال الإبداع وسؤال النقد ويعيد صياغة المفهومات وترتيب الأولويات، ومن هنا تأتي النظرة الثاقبة في أسئلة الما بعد: ما بعد الحداثة وما بعد النص وما بعد القراءة. وهذه هي فحوى فصول هذا الكتاب ولعل القارئ يجد نفسه مفتوحة للاختلاف معي ومزيد من الاختلاف، فإن حدث هذا فإن الكتاب سيكون قد حقق رسالته في نبش الأسئلة وفي إيداع المعنى في بطن القارئ.



## المعنى في بطن القارئ (...؟!)

«وإذا رأيت شخصاً يصف نفسه  
بالحكمة... حاولت أن أثبت له أنه ليس  
بحكيم».

سقراط

- 1 -

«كانت الوردة اسمًا، ونحن لا نمسك إلا الأسماء».  
هذه آخر جملة في رواية (اسم الوردة)<sup>(1)</sup> لأمبرتو إيكو.  
وهي تمثل لحظة التلاشي، مثلما أنها جملة النهاية.  
إنها نهاية الكتابة ونهاية المؤلف. ومن ثم فهي انعطاف النص  
باتجاه مصيره المجهول. حيث يفرغ الكاتب وينصرف مبتعداً عن  
النص. ويدخل النص بعد ذلك في رحلة التحول والاغتراب بعيداً  
عن أبيه وعن داره، وعن عالمه الذي ترعرع فيه.  
ولا ريب أن (أدسو) الراوي السارد في رواية اسم الوردة كان  
يحس بالفراغ الرهيب الذي يسبح فيه النص مثل نجم في فضاء  
سماوي سحيق، ولذا أعلن عن موقع نجمه التصوسي هذا حيث  
يقول:

أترك هذه الكتابة لا أدرى لمن،  
ولم أعد أدرى حول ماذا.

إنه لا يدرى، ولم يعد يدرى، ولكنه قد كتب نصاً وروى  
حوادث تجمعت بين دفتى كتاب وصارت مادة للقراءة وللفهم  
والتفسير، أي أنها مادة للقارئ، ولم تعد ملكاً للكاتب.

لكن من هو هذا القارئ، وأين هو، وماذا سيفعل بالنص . . .؟  
لو عرف أدسو جواب هذا الأسئلة لصار بيده أن يمسك ما بعد  
الأسماء، وأن يسيطر على مستقبل النص. ولكنه - ونحن مثله - لا  
نمسك غير الأسماء.

والأسماء محدودة، وبسبب محدوديتها صارت أقل من  
المسميات ولذا ت Gunn اشتراك مسميات كثيرة في اسم واحد لانحصر  
الأسماء في حد، ومجاوزة الأمور كل حد - حسب تعبير ابن  
سينا 2.

وهذا الاشتراك يكسر كل إمكان للحصر، ما يجعل أدسو على  
حق حين يعلن أنه لم يعد يدرى. لقد صارت الوردة - عنده - مجرد  
اسم يتجه إلى قارئ مجهول يتولى تأليف الاسم مع مسمى لا يمكن  
حصره أو تحديده.

هنا يجب علينا أن نسأل: هل الكتابة تسمية؟ بمعنى أنها تمنع  
الأشياء أسماء.

لقد قال أرسطو في كتابه إن الاستعارة هي إعطاء الشيء اسم  
غيره. وبلاغيون يجعلون المجاز في نقل الكلمة من معنى إلى معنى  
آخر. ويستخدمون مصطلح المجاز تعبيراً عن التجاوز والتحول فإذا  
جاز المتكلم باللفظة من حال إلى حال فذلك هو المجاز<sup>(3)</sup>.

وهنا فإن الكتابة لا تسمى، ولا تؤسس التسمية، ولكنها تقلب التسمية وتجوز بالألفاظ والأسماء إلى غير ما هي له. إنها عمل مضاد: ضد التسمية وضد العرف.

والكتاب لا تسمى الأشياء لأن الأشياء تملك أسماءها قبل أن تكون الكتابة. وإنما الكتابة تحدث كي تفك وتقوض العلاقة التاريخية والعرفية ما بين الدال والمدلول (الاسم والسمى) ما بين الشيء والكلمة، ما بين الذهني والملفوظ.

وبذا فإنها تحيل الأشياء والذهنيات والمتصورات إلى (حالة) وهذه الحالة تقوم بوصفها اسمًا جديداً و مختلفاً. وهذا الاسم الجديد الذي نمسك به لم يكن جديداً إلاً من حيث إن علاقه جديدة نشأت فيه بعد انتقاله وتحوله عن مسماه القديم. فالقديم هو المسمى (الشيء، المدلول) وإذا تحرر الاسم من مسماه صار حالة مفتوحة قابلة للتسمية بفعل القارئ ويفعل القراءة. ويكون الدور الأجل لفعل الكتابة هو تحرير الأسماء وفك ارتباطها من مسمياتها، ومن ثم تفتحها على مسميات لها صفة الاحتفالية والجماعية والتنوع والاختلاف والتحول. وهذا هو ما تفعله الكتابة حيث لا تكون تسمية وحصراً - أي مجرد تكرار - ولكنها فتح وإطلاق.

وربما يتجلّى ذلك بوضوح فيما تعارفنا عليه بلاميأً بمصطلح الكنية. وإن كان المصطلح يخص حالة واحدة من حالات الكتابة فإن الأدب في حقيقته ليس سوى كناية عريضة تصرف اللغة من حال إلى حال، حيث تكني اللغة ولا تصرح، وتحايل على التسمية ولا تدقق.

وما دمنا نتكلّم عن التسمية والأدب فلننظر إلى كنایات من مؤثراتنا الأدبية، مثل الكنية المشهورة (كثير الرماد). وهي مثال

على التحول من التسمية إلى الاطلاق، حيث يتم فك العلاقة بين الدال والمدلول. والأصل البلاغي فيها أنها كناية عن (الكريم) أي ليست تصريحاً وليس تحديداً، وليس تسمية.

وهذه شبه جملة تعمدت الانصراف في التعبير فتجنبت الكلمة المقصودة وانصرفت عنها، مثلما أنها تجنبت ظاهر دلالتها.

فالعبارة - إذن - تقوم على النفي والحدف أولاً. إذ تنفي الكلمة كريم وتحذفها، مثلما تنفي الدلالة الصريحة لعبارة كثير الرماد إذ إن المقصود ليس هو الإخبار عن رماد كثير متجمع لدى الباب الخارجي للمنزل. وهي ليست رسالة موجهة إلى عمال النظافة.

وإذا ما كانت العبارة تتجنب استخدام الكلمة كريم، وتتجنب ظاهر دلالة الكلمات، فإن عمليات النفي والحدف ضرورية لحدودتها بوصفها قولًا أدبياً. وهذا النفي والحدف هو ما سيؤدي إلى الإثبات أخيراً. ومن هنا فإن العبارة تعتمد على سلسلة من الأسباب التي يترتب بعضها على بعض إلى أن نخلص إلى نتيجة تتوج تلك الأسباب. ولكن الأسباب يتم حذفها أخيراً ونحصل نحن على النتيجة - فحسب -.

وكمثال على ذلك كثرة الإيقاد الذي يقتضي كثرة الطبع الذي يقتضي كثرة الأكلة الذين يقتضون وجود ضيوف كثيرين.

فالدلالة مبنية على صفة (الكثرة) وهذه الكثرة مبني بعضها على بعض، ويستدعي بعضها الآخر. ثم يتم حذف كل هذه المقدمات والاحتفاظ بالنتيجة.

كل ذلك لكي نقول عن إنسان ما إنه كريم، أو بتعبير آخر: كل ذلك لكي نقول أدباً.

إن التسمية لا تتحقق الأدب، ولكن فك التسمية وإدخالها في حالة إنسانية هي التي تفتح مجال «الأدبية».

\* \* \*

ولكن ماذا عن هذه الحالة الإنسانية.. هل هي تسمية بديلة..؟ بمعنى أن عبارة كثير الرماد تصبح مرادفاً دلالياً لكلمة كريم، وتكون حينئذ تسمية عرفية تجاري نظام التسميات.

هذا افتراض يؤدي إلى إلغاء الأدبية والقضاء على العلاقات الإبداعية المتبادلة بين النص والقارئ. ولقد أسممت البلاغة التقليدية في بث هذا الحس المضاد للإبداع ولل فعل القرائي، حيث أشاعت كتب البلاغة تفسيرات محددة لمجموع من الكتابات الرائعة فأغلقت مجالات النصوص، وجعلتها نظاماً آخر للتسمية يجبر الدال على مدلول مقتن. ولكن القارئ المتأمل يستطيع تحرير النص من سلطة التفسير، ومن ثم إطلاق النص مرة أخرى لكي يكون دالاً عاماً floating ومدلولاً ينزلق sliding حسب تعبير جاك لاكان<sup>(4)</sup>.

ولا شك أننا نستطيع - اليوم - أن نستخدم أدبياً عبارة كثير الرماد، من دون أن نقصد بها صفة (الكرم). وهذا وحده هو الذي سيجعلها تظل كناية وتظل أدباً. إنها تعبير أدبي يحمل وجهاً من الدلالات الممكنة والمفتوحة، وهي تحمل إمكانية السخرية والمفارقة مثلما كانت تعني المديح للأوائل. ولو أطلقناها اليوم لحملت توظيفاً نصوصياً ساخراً، إذ لو كثر رماد أحدهنا حقيقة أو رمزاً لكان هذا علامه على قلة حيلته وضيق ذات يده، وعلى بدائية حياته وحياة مدینته. وتظل العبارة كناية عن حالة وليس تسمية لها. تماماً مثلما لو قلنا عن سيدة اليوم بأنها (نؤوم الضحى) وهذا لن يكون كناية عن النعيم والوجاهة، ولكنه سيكون كناية عن الخمول والبطالة.

## - 2 -

إن كنا نقول بقدرة النص على إطلاق التسمية، أو زدنا على ذلك وقلنا إن الأدب لا يكون إلا بهذا الإطلاق، وألمحنا إلى دور البلاغة التقليدية بوصفها سلطة مطلقة تحتكر التفسير وتفرضه، وتقييد النص من جهة والقارئ من جهة أخرى، وتدعى ملكية المستقبل والسيطرة على تاريخ النص وحركته من خلال قوانينها الصارمة في التفسير والتحديد، ومن هنا فإنها قوة مضادة تقف سلبياً في وجه الأدبية، وتحاصر الإبداع القرائي وتهدد نموه حينما تحرمه من حرية.

وهذا جعل البلاغة علماً استبدادياً، وجعلها أيديولوجية ذهنية تغلق وتهيمن وتسيطر. كل ذلك لأنها احتكرت لنفسها حق التفسير، وجعلت الأدب نظاماً بديلاً للتسمية فكانه معجم مقتن. ولا شك أننا سنرى أن كل أنواع المجاز والبلاغيات الأدبية قد أصبحت عند البلاغيين ذات دلالات محددة تحديداً يمايل تحديد المفردات في الموسوعات المعجمية. وهذا أفسد الإبداع قديماً وقضى عليه وأدخل القصيدة العباسية في آخر أمرها إلى عصور من الظلم والتجمد لم تخلص منه الثقافة العربية إلا بعد قرون من السبات الإبداعي. كل ذلك بسبب قوانين البلاغة واحتكار التفسير وتحديد علاقات الدال بالمدلول، مع إلغاء القارئ كمستقبل حرّ.

ولكن هل البلاغة وحدها المتسلط..؟

أم تراها كانت نتيجة لثقافة مسلطة، ثقافة ترى أنها هي صاحبة الحق في أن تقول وفي أن تفسر.

إن قراءة ناقدة لحكايات تراثنا ومقولاتة سوف تكشف لنا عن

رغبات حقيقة لدى المبدعين أنفسهم نحو احتكار التفسير، ومن ثم تنسن هرم السلطة وممارستها. وأنا لا أقول ههنا إن هذه الرغبة هي السمة المطلقة على كل المبدعين. ولكنني فحسب أقول بوجودها من جهة، وبقوتها من جهة ثانية. ثم إنني أقول بتضافر المبدع مع قوى اجتماعية وفكرية تتجه نحو فرض سلطتها على التفسير وعلى احتكار التفسير. ولقد نجحت هذه الرغبة في مجالات عديدة، من بينها البلاغة - وهذا هو ما يعنيها هنا - ونتج عن ذلك قتل الإبداع أو انتحاره كما تشهد على ذلك خمسة قرون من تاريخنا الإبداعي الذي كان مجيداً حينما كان حراً من سلطة البلاغة.

ومن أوضح علامات التسلط هذه المقوله التي شاعت في تراثنا وتناقلها بتسليم واستسلام وهي قولهم:

### المعنى في بطن الشعر

والشاعر هنا ليس هو فحسب صاحب النص، ولكنه أيضاً صاحب المعنى. إنه يقول ويفسر، بل إنه يخفي ما يخفي في بطنه ونحن كقراء لا نملك إلا أن نقف صامتين مشدوهين أمام سلطان الشاعر المطلق. أبونا الذي يرى ما لا نرى ويقول ولا نقول. له المعنى وله التفسير. أما نحن فلنا الاستماع والقبول، وإذا لم نفهم فليس من شأننا أن نفهم، فالمعنى في بطن السيد ذي السلطة الكاملة.

لم يقولوا إن:

### المعنى في بطن النص

ولم يقولوا إن:

### المعنى في بطن القارئ

ولو قالوهما أو إحداهم لتركوا باب الإبداع مفتوحاً كما هو شأنه. ولكنهم أغفلوا القارئ، وجعلوا سلطة الشاعر سلطة مطلقة تحتكر القول وتحتكر التفسير.

ولا شك أن هذه المقوله تحمل دعوى زائفة ومنقوضة، وذلك أن المعنى أولاً وأخراً هو شيء (في) النص بإمكانيات دلالية تنطوي عليها عناصر النص الأدبي وتحفظ بها، وهو أيضاً شيء من فعل القارئ، يدركه القارئ ويلتقطه من داخل نسيج النص وليس من داخل بطن الشاعر.

إن الشاعر قد مات، ومات ما في بطنه. ولو كان المعنى في بطنه حقاً لصار عملياً في قبره. ولا تحمل هذه المقوله من دلالة سوى دلالة مستحيلة وهي أن:

## المعنى في قبر الشاعر

سوف يكون النص حرّاً من الشاعر بوصفه أباً متسلطاً، وسوف يكون حرّاً من معنى مزعوم بات رفاتاً مع عظام الشاعر في قبر يجهله القارئ أو لا يهم النص ولا القارئ أن يعرفه بما أنه ليس شرطاً للفهم أو التفسير.

إذن.. هذه المقوله تقوم على دعوى زائفة ومحنقوشه. ولكنها - مع هذا - تشير وتكشف عن الحسن التسلطي المتغلغل في الثقافة بوصفها ثقافة تقوم على (الفرد). وهذا الفرد هو القوة وهو السلطة وهو القول وهو الفعل. وإن كان الإبداع - عادة - هو الضمير المعلن بصوت الانعتاق فإننا - هنا - نلمس للمبدع وجوهاً يجاري فيها المزاج العام لثقافته، ويدخل في لعبة السلطة والاحتكار، ويعلن عن نفسه إمبراطوراً يحكم ويتتحكم.

ومن ذلك قصص ترويها وترددتها كتب التراث، وتأخذها كمسلمة لا تستدعي التساؤل.

نقرأ عند الباقياني<sup>(5)</sup> ما ذكره الحسن بن عبد الله: أنه أخبره بعض الكتاب عن علي بن العباس قال: حضرت مع البحترى مجلس عبد الله بن عبد الله بن طاهر وقد سأله البحترى عن أبي نواس ومسلم بن الوليد: أيهما أشعر؟ فقال البحترى: أبو نواس أشعر. فقال عبد الله: إن أبا العباس ثعلباً لا يطابقك على قولك، ويفضل مسلماً.

فقال البحترى: ليس هذا من عمل ثعلب وذويه من المتعاطفين لعلم الشعر دون عمله، إنما يعلم ذلك من دفع في مسلك الشعر إلى مضايقه، وانتهى إلى ضروراته.

فقال له عبد الله: وريت بك زنادى يا أبا عبادة، وقد وافق حكمك حكم أخيك بشار بن برد في جرير والفرزدق، فإن دعبلأ حدثني عن أبي نواس: أنه حضر بشاراً وقد سُئل عن جرير والفرزدق وأيهما أشعر؟ فقال: جرير أشعرهما. فقيل له: بماذا؟ فقال: لأن جريراً يشتد إذا شاء، وليس كذلك الفرزدق، لأنه لا يشتد أبداً.

فقيل له: فإن يونس وأبا عبيدة يفضلان الفرزدق على جرير. فقال: ليس هذا من عمل أولئك القوم، إنما يعرف الشعر من يضطر إلى أن يقول مثله.

لقد أوردت الحكاية بتفاصيلها، لأن الأسماء والأسئلة والتعليقات فيها تعطي إشارات على تأmer كامل من كل فئات تلك البيئة الثقافية من أجل إلغاء القارئ من جهة، ومباعدة الشاعر

سلطان مطلق على مملكة النص .

وهذه الحكاية ليست موجودة عند الباقلاني - فحسب - ولكنها تتكرر وتتردد في كثير من كتب الأدب، مما يجعلها عرفاً عاماً مقبولاً ومسلماً به .

وفي هذه الحكاية نجد فئات المجتمع وطبقاته، إذ نجد الشعراً، البحترى ودبعل وبشار وأبو ونواس. ونجد الموظفين، عبيد الله بن عبد الله بن طاهر، والي شرطة بغداد. ونجد العلماء الحسن بن عبد الله وعلي بن العباس، ونجد الكتاب مثلما يقف المؤلف (الباقلاني) معهم. وهذا تمثيل شامل للمؤسسات الثقافية والإدارية .

ويقابل ذلك تصنيف طبقي يقف على رأسه الشاعر ومن تحته نظر إلى (تعلب وذويه من المتعاطفين لعلم الشعر دون عمله) ... ومن تحت التحت يأتي (القراء) كفئة مسكونة عنها ومنسية .

وفي هذه الطبقية يكون الحكم للشاعر الذي يحتكر التفسير ويحتكر الذوق أيضاً. وليس لأحد مهما كانت مرتبتة أن يخالف ما يراه الشاعر. بل الواجب القبول والرضى، مثلما فعلت فئات المجتمع عبر ممثليها في الحكاية .

ومن الطريف أن الأحداث في الحكاية بدأت في تصعيد درامي يبدأ بالطرح المبرر أولاً ثم بالقطع بعد ذلك .

فحكاية بشار تعتمد على تجاهيل عناصر الحوار فهي لا تذكر أسماء الذين سألوا بشار بن برد، كما أن بشاراً دفع إلى تبرير جوابه وشرح أسبابه .

أما البحترى فإنه أمام سائل معروف، كما أن جوابه قطعى لا يحتاج إلى تبرير. ومن هنا فإن الفكرة ابتدأت بوصفها رأياً مدعوماً ببرهان من بشار وانتهت عند البحترى على أنها قانون قاطع يكتسح كل رأى ولا يستثير سوى القبول والمباركة.

ومن هنا فإن الشعراء - في هذه الحكاية - صاروا يتوارثون السلطة وينقلونها في سلسلة متواترة ومتتابعة. وكثرت أسماء الشعراء في هذه الحكاية، فقد تكلم أربعة شعراء هنا وكانوا حاضرين صوتاً ورأياً، بينما غاب العلماء بالشعر وتم نفيهم ونفي آرائهم مثلما تم تغيبهم. وصارت الحكاية إلى مصادر الذوق ومصادر القارئ وتعزيز سلطة الشاعر وبطن الشاعر.

وهذا تواطؤ واضح من خلال قبول الدعوى وإسكات وجهة النظر المخالفة. ولعل أبرز وجوه التواطؤ هو هذه الجملة: وريث بك زنادى. وهي جملة نطقت بها السلطة البوليسية، قالها عبيد الله بن عبد الله بن طاهر والي شرطة بغداد. وماذا أشد من ذلك. وهي مثل يضرب بمعنى: رأيت منك ما أحب<sup>(6)</sup>. لقد قال الشاعر ما يحبه رجل البوليس. وكأنني بابن طاهر كان يريد امتحان البحترى فسأله عن شيء في مواجهة محفوظات ومرويات ابن طاهر فهو الذي روى حادثة بشار وهو الذي سأله البحترى، وهو الذي أعلن تحبيذه للجواب. إنه لقاء السلطة البوليسية مع السلطة الثقافية. وراح ذلك الحشد من العلماء والكتاب والموظفين والمؤلفين يغرسون الفكرة في الذاكرة الثقافية، ويعرضونها في معرض القبول. ولا يوجد - قط - أي اعتراض ومساءلة على مثل هذه الحكاية في أي من كتب التراث. ومن ذا يعترض على السلطة: ليس هذا من عمل أولئك القوم - كما يقول بشار مقرراً مبدأ السلطة وإمبراطورية

النص المحتكر. ونتيجة لهذا راح الباقلاني ينتقد الفرزدق بعد هذه الحكاية مباشرة لأن بشاراً أراد ذلك. وسمعاً وطاعة للسلطة التي ترى ما لا نرى.

إن هذا تكريس لسلطة تستحوذ وتحتكر حقوق الفهم وحقوق الذوق، وتعزز دور الفرد المطلق في المؤسسة الثقافية مثلما هو حادث في المؤسسات الأخرى، وهو أيضاً مسعى يؤدي - بوعي أو بغير وعي - إلى تدجين المتلقى وأخضاعه لشروط النظام الذوقي والثقافي، ومن ثم فهي عملية تحويل منظم لهذا المتلقى كي يكون مجرد مستهلك مسالم يجاري الكبار ويقلدهم ويرضى بحكمهم.

\* \* \*

لقد صور أستاذ العربية الأول الخليل بن أحمد الشعراة بأنهم (أمراء الكلام). ووصفهم بأنهم (يصورون الباطل في صورة الحق، والحق في صورة الباطل)<sup>(7)</sup>. وكرر هذه الصورة وكرّسها عالم لغوي آخر هو ابن فارس<sup>(8)</sup>، دون أن ينسب المقولة إلى الخليل. وكأنه قد رأها قانوناً طبيعياً عاماً مسلماً به.، وليس رأياً خاصاً ينسب إلى فرد بعينه.

هذه صورة السلطة: أمراء الكلام.

وتلك صفات السلطة: يصورون الباطل في صورة الحق، والحق في صورة الباطل.

- 3 -

والآن... هل استقرت إمبراطورية الشعراء (الذوات) وملكوا ناصية القول والحكمة، وصخ لهم أن يسموا الأشياء كما يريدون

ويحكموا الأذواق والتاريخ ..؟

هل استقر حكم الفرد، وتمكنت السلطة من رعيتها ..؟

إن الوقوف على أبواب هذه الأسئلة يفضي بنا إلى إمبراطورية مزععة، تقوم على وهم كبير. وتكشف عن نار تحت الرماد. إنها إمبراطورية تنطوي على مفارقة ساخرة حيث يطفى الوهم فيغطي الخلل. ولكن الخلل عميق وفادح. وحينما حاول سُقراط أن يدخل هذه الإمبراطورية وجد نفسه وجهاً لوجه مع دائها العossal. لقد اكتشف أن الحكمة ضائعة بين أدعىائها. ووجد أن هؤلاء يدعون الحكمة ويصفون أنفسهم بها ولكنهم أبعد ما يكون عنها. بحث سُقراط عن الحكمة لدى السياسيين أصحاب السلطة والجاه فلم يجدها عندهم، ولما توجه باتجاه الشعراء صدمته الحقيقة المفزعة، وإنما لنسمعه يقول للقضاة الذين اجتمعوا لمحاكمته في آخر أيامه:

«أيها السادة (.....) وبعد أن أنهيت جولتي مع السياسيين تحولت قاصداً الشعراء من غنائين ودراميين وغيرهم معتقداً أنني سأكتشف في هذا الميدان عن جهلي وحماقتي بوصفني نذّا لهم، فأخذت ألتقط ما أعتقد أنه أعظم مؤلفاتهم وأسئلتهم الأسئلة الدقيقة عن معنى ما كتبوه، مؤملاً بأن أوسع معرفتي الخاصة. والحق، أيها السادة، أنه ليخامرني الكثير من التردد في الإدلاء بالحقيقة إليكم، لكن يتوجب علي قولها فقد يكون من المبالغة والغلو إذا ما قلت إن بمستطاع أي من المشاهدين تفسير تلك القصائد أكثر مما يفسرها ناظموها من الشعراء. وهكذا شكلت سريعاً انطباعي عن الشعراء أيضاً. لقد أدركت حينئذ أن الشعراء لا يكتبون الشعر لأنهم حكماء، بل لأن لديهم طبيعة أو هبة قادرة على أن تبعث فيهم حماسة. والشعراء من هذه الناحية لا يختلفون عن الكهنة والعرافين الذين

ينطقون بالكلام الحسن ، دون أن يعرفوا ماذا يقولون . كما لاحظت أن أولئك الشعراء نظراً لما هم عليه من شاعرية يعتقدون أنهم يفهمون أعمق فهم جميع الموضوعات الأخرى ، بينما هم يجهلونها جهلاً مطيناً . وهكذا وجدتني أغادر هذه الفتاة من الناس ، ولم تكن فائدتي منهم لختلف عما جنحه من السياسيين<sup>(9)</sup> .

وظل سُقراط يتنقل ما بين السياسيين والشعراء ثم بين المهنيين باحثاً عن الحكمة . ولقد كانت خيبته شديدة مع الشعراء خاصة ، لأنهم (أبناء الكلام) حسب مقوله الخليل ، غير أن هؤلاء الأماء يجهلون حقيقة رعایاهم . ولكنهم مع هذا ظلوا يزعمون لأنفسهم المعرفة المطلقة . وبما أنهم سلطة فإنه تصرفوا مع سُقراط حسب قواعد لعبة القوة والسلط فتولاه الشاعر اليوناني أرستو فانيس في مسرحيته المشهورة (السحب) وسخر منه وجعله مادة للتنكيل التمثيلي والاستهزائي . وانتهى الأمر بسُقراط إلى قاعة المحكمة حيث حكمت السلطة بموته . وتظل السلطة ذات يد لا تطال ولا تقاوم . وتبقى الحكمة قسراً عند من لا يملكونها .

لقد أدرك سُقراط أن الكتابة ذاتها اسم يخضع لحالة الأسماء من كونها محدودة في مقابل مسميات لا تحد ، ومن هنا فإنها نظام لا يقيد بأن يُسمى ، ولكنه نظام يطلق التسمية ، ولذا فإن الحكمة والمعنى يظلان في فضاء مفتوح غير مقيد ولا محدد . وليس بيد السياسي ولا الشاعر ولا المهني أن يفرض سلطاته على هذا العالم الذي هو حر بطبعه وتكوينه .

لقد حاول سُقراط إسقاط هذه الامبراطورية ، ولكنه سقط وظلت هي تنمو وتنقوى .

## - 4 -

إننا أمام ظاهرة عالمية توجد وتعيش في كل الثقافات، حيث تبرز سلطة الفرد، وتتعزز ثقافياً و MUSICIALLY بواسطة عمليات متراقبة بعضها يحدث بقوة السلاح والجيوش، وبعضها يحدث بجيوش من نوع خاص وسلاح من نوع خاص، هو سلاح الكلمة.

إنه مسعى حيث لامتلاك ناصية المعنى والسيطرة عليه، رغم أنف كل التنبهات على استحالة ذلك. ولكن السلطة - آية سلطة - تظل عمياء عن التنبية والتوعية.

لقد أعلن سocrates في محاكمته تلك أن الحكمة الحقيقية هي ملك الله<sup>(9)</sup>. وتردد صدى هذه الفكرة لدى فكتور شلوفسكي الذي أعلن أن الصور الأدبية - أو بلغة أخرى: المعاني والحكمة - ترحل من عصر إلى عصر ومن موقع إلى موقع، ومن شاعر إلى شاعر. إنها ليست ملكاً لأحد اللهم إلا الله<sup>(10)</sup>.

ولعل هذا ما دفع الفرزدق حينما سمع تشبيب عمر بن أبي ربيعة إلى أن يقول: هذا الذي كانت الشعرا تطلبه فأخطأته و بكى الديار<sup>(11)</sup>.

ذاك هو المعنى الذي ليس ملكاً لأحد. وإن حاولت السلطة أن تحكره لنفسها، إلا أنه يظل شروداً يفك عقاله ويهرب بعيداً عن القيد ولا يقوى أحد على الإمساك به حتى الشعرا قد أخطأته وظلت تبكي الديار بحثاً عنه.

وإن كنا نقول هنا إننا أمام ظاهرة عالمية تقف الفردية خلفها وكسبب لها، فإننا بذا نضع مفهوم (المؤلف) في موضع الاتهام. لقد تحولت الثقافة البشرية تحولاً نوعياً من مرحلة الشفاهية إلى

مرحلة الكتابة. ومعها جاء المؤلف ليحل محل (البطل) الملحمي، ويتصادر وظيفة الرواية. هناك كان السرد الشفاهي يقوم على راوي لا يقدم نفسه على أنه فرد أو مؤلف ولكنه وسيط فحسب. ويكون أداؤه السردي وقدراته على الحكي هي مصادر قوته ومجال تقديره - كما يقول رولان بارت<sup>(12)</sup> - ولن تتجه الأنظار إلى عبقرية فردية في الرواية.

إن المؤلف شخصية جديدة لا يشك بارت في أنها من إنتاج المجتمع الحديث بعد انتشار هذا المجتمع من العصور الوسطى، وبتأثير من الامبرالية الإنجليزية، والعقلانية الفرنسية. ومن فكرة الإيمان الفردي عند حركة الإصلاح البروتستانتية في القرن السادس عشر. وهذا كشف عن الفردية والتفرد، أو كما نقول بشيء من الفخار إنها كشفت عن الذات الإنسانية، حسب عبارة بارت، ومن هنا يكون من المنطقي أن المؤلف بوصفه فرداً حرق موقعه الأعلى في المسائل الأدبية بسبب الفلسفة الوضعية كتتويج وخاتمة للأيديولوجيا الرأسمالية.

ولذا يرى ميشيل فوكو<sup>(13)</sup> أن حلول فكرة (المؤلف) قد تولد عنها ازدهار الفردية في تاريخ الأفكار والمعارف والأداب والفلسفة والعلوم. ولما نزل نرى ضعف موقف هذه الثقافات أمام (المؤلف) الذي يظهر شامخاً وأساسياً في مواجهة الجنس الأدبي والمذهب الفلسفي وتاريخ النظرية التي تبدو جميعها ثانوية وقليلة الشأن أمام المؤلف الفرد وعمله المتنسب إليه والمتحلي باسمه.

وليس مما يفوت أن نقارن ما بين كلمتي *author* و *authority* حيث المؤلف والسلطة.

إن كان هذا هو منعطف التحول في الثقافة الأوروبية، فإننا - عربياً - نستطيع أن نلمس لحظات تحول مماثل نشأ فيه المؤلف الفرد عندنا - قبل أوروبا تاريخياً - وذلك فيما اصطلحنا على تسميته بعصر التدوين في عهد الأمويين والعباسيين، حيث مارس التدوين تحويل الثقافة العربية من صوت جماعي إلى صوت مفرد. وتم تدوين الصوت وتجسيد فرديته، في مجازاة منطقية مع تدوين الدولة في دواوين وفي سلطات مركزية. وفي نقلها من مفهوم الخلافة المشاعة والقبيلة العرفية، إلى دولة السلطان والكتابة والديوان.

وكتبَ ديوان العرب منسوباً إلى أفراد، وصار عصر الفردية والسلطة والمُؤلف. ولما نزل على ذلك إلى يوم توبيخ أحمد شوقي أميراً للشعراء، وزكي مبارك ملكاً عليهم صدقأً أم مزاحاً كما تروي الحكاية<sup>(14)</sup>.

- 5 -

والسؤال الآن.. هل ستظل (الفردية) غالبة على أمرها...؟ في الواقع نحن نشهد تحولاً نوعياً آخر تراجع فيه الفردية وينحصر سلطان الفرد، ويحل محله صوت جماعي مختلط ومتعدد. ولقد لاحظ المفكر الفرنسي ميشيل دي سيرتو ذلك في دراسته عن (ممارسات الحياة اليومية)، حيث أشار إلى تحول الأضواء من الممثلين أصحاب الأسماء الحقيقة والرفة الاجتماعية إلى أعضاء فرقة الكورس من الشخصيات الثانوية، ثم تحولت الأضواء ثانية عن هؤلاء ل تستقر على جمهرة المشاهدين. لقد أخذ الدرس السوسيولوجي والأنثروبولوجي بتفضيل العمومي وغير المسمى واليومي، وبالتالي فإن الممثلين الأوائل الذين كانوا يرمزون

للعائلات والجماعات والأنظمة أخذوا بالتللاشي تدريجياً، واختفوا من المنصات التي سيطروا عليها أيام عصر الأسماء. إننا الآن نشهد حلول عصر الرقم، وهو عصر يحدث مع حدوث الديموقراطية، وظهور المدينة الكبيرة، وبروز المؤسسات ودوائر الضبط والمعلومات. في زمن الرقم هذا نرى جمهوراً له صفة الاستمرار والمرونة، كأنما هو نسيج مغزول بمهارة من غير شقوق ولا حواف مرقعة. إنه حشد من الأبطال المنتشرين انتشاراً يفضي بهم إلى فقدان وجوههم وأسمائهم بمجرد اندراجهم في أنهار متوجة من الشوارع والأزقة غير المتناهية. إنهم لغة متحركة، لغة تفاعل اتصالي وعقلاني لا يتسبّب إلى فرد محدد<sup>(15)</sup>.

ويعزّو دي سيرتو هذا التحول إلى البرجوازية الصغيرة التي أسفرت عن فجر البطولة الجديدة. بطولة جماعية ولها صفة الكثرة على غرار جماعات النمل.

إن ظهور مجتمع النمل هذا ابتدأ مع الحشود الجماهيرية التي كانت أولى ضحايا التنميّط العقلاني، لقد تدرج المدّ وتناهض فأصاب أول ما أصاب المدراء الذين كانوا يوجهون الأمور، وتم امتصاصهم داخل النظام الذي كانوا يديرون فصاروا جزءاً منه يحتوينه ويؤطرهم. وأخيراً تم غزو المهن الليبرالية التي كانت تحسب نفسها في أمان من ذلك المدّ.

انتشر المدّ واتسعت دوائر جماعات النمل حتى صار مثل قطرات في بحر أو مثلما تكون اللغة قد انتشرت في استعارات لم يعد لها من مؤلفين فأصبحت خطاباً مفتوحاً وصارت بمثابة اقتباسات للأخرين غير محدودة<sup>(16)</sup>.

لكن هل أسفر هذا التحول عن اختفاء السادة...؟

إن كان الشاعر العربي قد افتخر بتوارث السيادة: (إذا مات متأ سيد قام سيد) فإن مجتمع النمل قد انتقل من سيد إلى سيد. اختفت الفردية كذات مسيطرة وكمؤلف متسلط، وحل بدلاً عنها مؤسسات أخرى تمارس دور المعلم وال وسيط ما بين النص والقارئ.

كان السيد الأول يحتكر حقوق التفسير وحقوق الاختيار والتوجيه، ولما ضعف سلطان هذا السيد نشأت علاقة حوارية ما بين النص وقارئه، ونمط القراءة وصارت إيداعاً ثقافياً وذوقياً، بفعل قارئ منتج يختلف عن القارئ القديم (المستهلك) وتنامي هذا الحس وازنه تراجع سلطان المؤلف، أو موت المؤلف - حسب عبارة بارت - وحلول عصر القارئ.

ولكن السادة الجدد لا يدعون فعل القراءة يمارس دوره بحرية كاملة، ونرى اليوم - كما يلاحظ دي سيرتو - أن الآليات السياسية الاجتماعية المتمثلة بالمدارس والصحافة والتلفزيون تسعى إلى عزل النصوص عن قارئها.

ولكن خلف الكواليس المسرحية يختفي قراء صامتون ساخرون ينتهكون بقراءتهم أو بمشاهدتهم للتلفزيون سلطة هذه الأرثوذكسيّة الجديدة فيمارسون تحفظاتهم فيما بينهم وفي غفلة من السادة<sup>(17)</sup>.

## - 6 -

إن كنا نشهد أفال عصر الأسماء وحلول عصر الأرقام فهذا معناه تراجع المؤلف وحلول القراءة من جهة، وغياب الشاعر وحضور الشعر من جهة أخرى. يغيب الشاعر بوصفه صوتاً مفرداً وذاتاً أنانية متفردة. ويحل بدلاً عنه حشد من الأرقام الجماهيرية

ذات صوت جماعي صامت وساخر وانتهاكي ولكنه منتج وفاعل من خلال هذا الصمت العميق.

لم يعد الشاعر اسمًا، ولكنه صار ثقافة وصار صوتًا في أبجدية صوتية تقوم على التنوع والاختلاف كما هي صفة الأصوات الأبجدية حسب تحليل دي سوسيير لها.

لقد تردد مثقفونا وشعراؤنا في قبول لقب الإمارة لأحد شوقي. وكأنهم بذلك يتحركون بوعي كامن ضد (الفردية) وضد الصوت المفرد. وكان لشاعرنا غازي القصبي سؤال صار علامة عليه ولازمة من لوازمه ذاكرته، وهو تساؤله الإنكاري:

هل للشعر مكان في القرن العشرين<sup>(18)</sup> . . . ؟

وهو سؤال لن تستثنى الإجابة عليه إلا بمجاراته بسؤال يرافقه ويحاوره، وهو:

هل للشاعر مكان في القرن العشرين . . . ؟

وسيكون الجواب كالسؤال إنكارياً حينئذ. نعم ليس للشاعر مكان، إنه اسم فقد خانته مثل صورة فقدت إطارها فانتشرت في المتحف.

لم يعد الشاعر ذاتاً طاغية، ولقد تحول الإمبراطور الأوحد إلى فرد من الشعب. وصار صوتًا في أصوات وصار رقماً في كشوف تاريخية لانهائية. وبقي الصمت والسخرية والانتهاك.

## الهوامش

(1) امبرتو إيكو: اسم الوردة. ت. أحمد الصميمي - دار أوبا للنشر - ليبيا 1997.

(2) ابن سينا: الفن السابع من جملة المنطق من كتاب الشفاء: السفسطة، ص 3 - 4. ت. أحمد فؤاد الأهوانى، القاهرة 1965م (نقلأ عن: عبد السلام المسدى، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد العاشر، ص 25 سنة 1980م).

(3) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 356 وغيرها. ت. هـ. ريتز مطبعة وزارة المعارف، استانبول 1954م. وورد ذلك - أيضاً - لدى العقاد في كتابه: اللغة الشاعرة 46، مكتبة غريب. القاهرة د.ت.

(4) عن هذه الفكرة وما حولها انظر: عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير - من البنية إلى التسريحية، ص 51. النادي الأدبي الثقافي. جدة 1985 م.

(5) الباقياني: إعجاز القرآن 116 - 117، ت. السيد أحمد صقر دار المعارف، القاهرة، 1977م.

(6) الميداني: مجمع الأمثال 2/367 ت. محمد محبي الدين عبد الحميد دار القلم، بيروت، د.ت.

(7) القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء 143، ت. محمد الحبيب بن الخوجة، تونس 1966م.

(8) ابن فارس: الصاحبي 468 ت. السيد أحمد صقر، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة 1977م.

(9) أفلاطون: آخر أيام سocrates 32 - 33 ت. أحمد الشيباني، دار العلم، جدة د.ت. وقارن لاسل أبر كرومبي: قواعد النقد الأدبي ص 1، ت. محمد عوض محمد. آفاق عربية، بغداد، 1986م.

(10) قارن :

Viktor Shklovsky: Theory of prose. 2 tran. by B. Sher. Dalkey Archive Press. Elmwood park. Il, U.S.A. 1991.

(11) الأصفهاني : الأغاني 1/34 دار الفكر ومكتبة الرياض الحديثة. الرياض، د.ت.

(12) قارن :

R. Barthes: The Rustle of Language; the Death of the Author 49 tran. by R. Howard. Hill and Wang. New York 1986.

(ترجمها د. منذر عياشي : موت المؤلف ، ونشرتها دار الأرض ، الرياض 1413هـ).

(13) قارن :

The Foucault Reader 101 ed. by P. Rabinow Pontheon Books, New York 1948.

(14) عرفت القصة شفويأً من بعض الأصدقاء المصريين. وتقول القصة إن زكي مبارك قال لشوفي : إن كنت أمير الشعراء فأنا ملوكهم ، قال شوفي وعلى أي شيء تملكت ، قال مبارك على قول : وطال على الليل حتى ظننته وفاء لشيم أو جفاء كريسم

(15) قارن :

Michel de Certeau; The practice of Every day Life. 70 trans. by S. Rendall. University of California press. 1988.

(16) السابق ص 1.

(17) السابق 172 وقارن رولان بارت ، المرجع رقم (12) أعلاه.

(18) غازي القصيبي : سيرة شعرية 107 ، دار الفيصل ، الرياض 1980م.

## رحلة العنى من بطن الشاعر إلى بطن القارئ

- 1 -

### 1 - في الأصل لم يكن القارئ:

قال الفرزدق: «كان الشعر جملاً بازاً عظيماً فنحر فجاء أمرؤ القيس فأخذ رأسه، وعمرو بن كلثوم سنانه، وزهير كاهله، والأعشى والنابغة فخذيه، وطرفة ولبيد كركرته، ولم يبق إلا الذراع والبطن فتوزعناهما بيننا»<sup>(١)</sup>.

لقد جاءت القصة في مساق السخرية من شاعر صغير مبتدئ كان قد عرض شعره على الفرزدق فراح الفرزدق يسخر منه ومن شعره، ويقول له هذا القول عن (الجمل البازل) الذي تقاسمه الرجال الفحول (الأوائل) ولم يبق منه شيء.

هذا قول ظاهره السخرية، ولكنه ينطوي على تصور عقلي له جذوره وله ممارساته العريضة قديماً وحديثاً.

وهو تصور يستند على ركيزتين: الأولى هي تلك التي ترى أن الأول أسبق وأقدر وأعظم، وبالتالي فإن الأول ما ترك للأخر شيئاً. ولذا فإنه نحر الجمل أولاً، ثم أخذ أجود ما فيه، وترك لنا الفضلة الحقيرة نتقاسمهما. والضمير في (لنا) لا يخص الفرزدق وجبله،

ولكنه ضمير مفتوح لنا كلنا الذين نقتات على بقايا الجمل المذبوح في الزمن الأول القديم.

إننا نعيش على الفضلات من جهة، وليس لدينا جمل حي آخر ننحره ونأكل من رأسه وكاهله، من جهة ثانية. والأولون لم يتركوا لنا شيئاً، وبالتالي فنحن لن نترك شيئاً لمن هم بعدها.

أما الركيزة الثانية فهي ناتجة عن الأولى ومتولدة عنها، وبما أن الأول يأخذ الأفضل ولا يترك للاحق شيئاً سوى الفضلة فإن الأول - دائماً - يحتقر الآخر ويسخر منه ويعتدى عليه. وحكاية الفرزدق هنا ليست سوى عينة على مواقف كثيرة متكررة يتجلّى فيها دائماً تعالي الكبير على الصغير وتعالي الشاعر على الشاعر منذ أيام خيمة النابغة التي كانت تجسيداً لصورة الواحد الأفضل الذي لا سواه، وهي صورة تتكرر في كل مرة يحتك فيها شاعر مع شاعر آخر ليكون أحدهما هو الأفضل إطلاقاً وبالقطع، حتى إن الفرزدق كان يسرق أشعار الصغار المبتدئين لأنه أحق بها منهم ويأخذها بقوة لسانه وبحد السيف أيضاً<sup>(2)</sup>.

هذا صراع الأقواء سادتنا أمراء الكلام، كما وصفهم الخليل بن أحمد<sup>(3)</sup>.

أما رعايا الكلام الذين هم القراء، فهم آخر الآخرين الذين ليس لهم من (الجمل) ولا حتى فرثه ولا دمه. ولقد ذكر الفرزدق أن الجزار طلب الفرث والدم (فقلنا هو لك).

هؤلاء هم أمراء الكلام أكلوا الجمل بما حمل وبخلوا علينا حتى بحق البصر في الشعر. وهذا كعب بن زهير يقول لنا نحن القراء رعايا الكلام: أنا أبصر بشعري منكم<sup>(4)</sup> وبذلك يسد علينا كل

الطرق إلى الجمل المنحور.

هذه حالة تسلط نحبوبي تبدأ بتميز فئة من البشر على من سواهم ثم تتمايز هذه الفئة من داخلها لتنتهي الغلبة لواحد يرى نفسه الطائر الأوحد (أنا الصائح المحكى والأخر الصدى)<sup>(5)</sup>. هذا أمير الأمراء وشاهنشاه الجمل.

وكما هو الشأن مع كل حالة تسلط فإن السلطة تفرز من داخلها معارضة تحدها وتحاول نقضها. ولذا رأينا محاولات الباقلاني التمردية ضد أمير الشعراء الأول ومحاولات العقاد ضد أمير الشعراء الثاني. فقوض الباقلاني أشعار امرئ القيس وهزاً منها، أي من رأس الجمل<sup>(6)</sup>. وكذا فعل العقاد مع أحمد شوقي<sup>(7)</sup> ولم يغادر الاثنين عضواً من أعضاء الجمل البازل إلا بعد أن هشماه وكسراه وقطعاه إرباً.

1 - 2 قال الجاحظ ذات مرة: إذا سمعت الرجل يقول ما ترك الأول للآخر شيئاً فاعلم أنه لن يفلح<sup>(8)</sup>. ويتجاوب مع هذا ويتساوق معه قول أبي تمام<sup>(9)</sup>.

يقول من تقرع أسماعه كم ترك الأول للآخر وهاتان إشارتان إلى نسق ذهني مفتوح ومتفتح يرى أن العقل البشري طاقة حية متنامية وأن الجمل البازل ليس فرداً فريداً ولكنه جمال بزل متعددة.

وإن كان النسق المتسلط يرى أن الشعر جمل فحل مذكر ولذا فهو غير ولود، وإذا جرى نحره على أيدي الأوائل، فهذه هي النهاية والغاية. ابتدأ الشعر بذى القروح وانتهى الشعر بذى القروح ولم يبق سوى الفرث والدم اللذين أكلهما الجزار.

إن كان هذا هو منطق النسق المتسلط فإن النسق المفتوح يرى أن الشعر ناقة ولود وليس جملأً بازلاً - والبازل تعني الاكتمال والتمام، ومن ثم الإغلاق والانتهاء<sup>(10)</sup> بينما الناقة معطاء ولود وكل عطاء هو إنتاج وفتح إنتاج. ولذا فهو باب للفلاح - كما ينص الجاحظ - وهو باب لعلو الصوت ومداخلته لآذان القارئ المستقبل - كما يرى أبو تمام -.

ولكن النسق المفتوح يظل نسقاً محاصراً ومحاطاً بحدود تضريها الثقافة السائدة من حوله. والسيادة ولا شك هي للنسق المتسلط الذي يتجلّى في معظم الأفعال الثقافية والإبداعية والاجتماعية، ولذا فهو الأقوى والأمكّن. ومنه جاءت الحرب ضد أبي تمام ضد إبداعه المتمرد على (الجمل البازل)، ولذا قال صوت النسق المتسلط عن شعر أبي تمام: إن كان هذا شرعاً فما قاله العرب باطل.

وكلمة باطل هنا كلمة سلطوية قمعية يصدر عنها حكم قسري على شعر أبي تمام بوصفه باطلأً يجب إخضاعه وتجنب إعادته إلى بيت الطاعة لأن المنطق يلزمنا باعتبار شعر العرب حقاً وليس باطلأً. ومن غير المعقول أن يكون شعر العرب باطلأً، وإذا جرى الخيار بين باطلين فالحق سينعكس ضد الضعيف الصغير الطارئ، ومن ذا يجرؤ على مقارعة (الجمل البازل).

ومن فعل هذا وتجرأ فإنه سيموت في شبابه كالسيف في غمده يأكل بعضه بعضاً<sup>(11)</sup>. لقد أكل أبو تمام بعضه بعضاً لأنه لم يجد من لحم الجمل البازل ما يمكنه أن يتغذى به فأكل من لحمه هو ومات قبل أوانه.

ولكنه قبل أن يموت استطاع أن يقدم لنا مثلاً راقياً على

مناهضة النسق المتسلط ، وتجلى هذا في تبنيه للبحترى المختلف عنه إيداعياً وفنياً ، وفي تعامله الإيجابي مع أشعار العرب المختلفة عن أشعاره ، وذلك في مختاراته الراقية في حماسته . وهذا موقفان مبدئيان مع المخالف والمغاير ولم يضق صدر أبي تمام بالأخر ولا بالصغير اللاحق لأن أبو تمام ينتمي إلى النسق الثقافي غير المتسلط الذي يؤمن بالاختلاف والانفتاح والتعدد وإمكانية التطور (وكم ترك الأول للأخر) والثقافة عنده كتاب مفتوح وليس بازلاً منحوراً .

1 - 3 هذان نسقان واضحان يغلب أحدهما لأنه متسلط ، أما الثاني ، فإنه يكافح من أجل إسماع صوته والحفاظ على هذا الصوت لكي لا يموت في شبابه ويأكل بعضه بعضاً ولكي يحصل على قطعة من لحمة البازل الأول .

وطغيان أحد النسقين لا يلغى الثاني من الوجود وإن حاصره وقمعه ، ولذا نجد علامات على وجود مزدوج للنسقين معاً لدى الفحول آكلي البازل . وهذا المتنبي صاحب الصوت الأول - حسب مواصفات النسق المتسلط - يقف بحياة نادر أمام ابن جني بوصف ابن جني قارئاً حراً لم يذق لحم البازل ولم يطعمه قط . يقف المتنبي أمامه ويسره بسر خطير دارى المتنبي عنه عيون النسق البازل . قال المتنبي سره ولم يشاً إعلانه ولكن ابن جني روى لنا السر وقال :

قال لي المتنبي يوماً: أتظن أن عنايتي بهذا الشعر مصروفة إلى من أمدحه ..؟

ليس الأمر كذلك ، لو كان لهم لكيفهم منه البيت .

قلت : فلمن هي ..؟

قال هي لك ولأشباهك<sup>(12)</sup>.

هنا فيما يرويه ابن جنی نرى وعيًا ثقافيًّا مفتوحًا على القارئ ودور الفعل القرائي في الصياغة الشعرية حتى لقد صار الغائب أهم من الحاضر والبعيد أهم من القريب والمتذوق أهم من المانح، وبالتالي فإن عطایا العقول أهم من عطایا الأمراء. وكأنما القراء قد صاروا هنا هم أمراء الشعر والكلام والمانحين للهبات العظام، ولم يعد الشاعر يحتكر معانيه ويخبئها في بطنه، ولم يعد أبصر بشعره من قارئيه.

هذا فتح جليل ولكنه سر غير معلن لأن المتنبي لم يكن ليرضى بالقراء بدليلاً عن (البازل) وأراد أن يشبع من الجمل ويشبع من رعایا الكلام في الوقت ذاته.

ومن قبله كان لأبي نواس حكاية وردت هكذا:

(مر أبو نواس بأستاذ يشرح لطلبه مطلع قصيده الشهيرة: ألا فاسقني خمراً وقل لي هي الخمر - وقال الأستاذ إن الشاعر أبصر الخمر فانتشت حاسة التبصر، وشمها فانتشت حاسة الشم، وتذوقها فانتشت حاسة الذوق، ولمسها فانتشت حاسة اللمس، وبهذا بقيت حاسة السمع محرومة من النشوة، فقال الشاعر: وقل لي هي الخمر. وبهذا القول انضمت حاسة السمع إلى بقية الحواس المنتشية. وتقول الرواية إن أبا نواس - منتشياً بهذا التفسير - دخل على ناقدنا فقبل يده ورأسه وقال له: بأمي أنت وأمي! فهمت من شعرى ما لم أفهم)<sup>(13)</sup>.

هذا احتفال وانتشاء بثقافة القارئ واعتراف بهذه الثقافة لا يفسده إلا أن الشاعر نفسه هو من اعترض على يونس وأبي عبيدة

وأنكر عليهم البصيرة في الشعر واحتكر معرفة الشعر على الشاعر وحده<sup>(14)</sup>.

وهذا مثال على تضارب النسقين داخل الذات المثقفة، ثم إنه علامة على غلبة النسق المتسلط، لا سيما وأن حالات الانتفاح هذه مشوبة بشائبة الأنانية. فالمنتبي يحتفي بقارئه ابن جني لأنه أخلص في خدمة الذات الشاعرة، مثلما أن احتفاء أبي نواس كان عملاً نرجسيًّا أمام هذا الأستاذ الخدوم بوصفه أحد الرعاعياء المخلصين لأميره الشاعر.

وفي المثالين معاً يظل القارئ فرداً - وليس نموذجاً - وهو فرد محدد بشخص معين وحادثة معينة مما يغلق النسق و يجعله صورة أخرى لطغيان الذات بنسقها المتسلط والشاعر أمير بينما القارئ خادم مخلص، ولو اختلف أحد القارئين هنا، ابن جني أو الأستاذ، و قالا بتفاوض رأي الشاعر لجاءنا من يقول ( وعداوة الشعراء بنس المقتني) ولجلدهما الشاعران جلد غرائب الإبل تأدبياً لهما على تمردهما على السادة الشعراء الأبراء.

1 - 4 ليس ذلك مجرد ملمح فني أو مجرد خاصية شعرية عن ذات شاعرة متضخمة. إن الأمر أخطر من ذلك وأبلغ. فالشعر (ديوان العرب به حفظت الأنساب وعرفت المآثر)<sup>(15)</sup> وهو (علم قوم لم يكن لهم علم أعلم منه)<sup>(16)</sup>. وإذا كان ديوان المآثر وديوان العلم مشوباً بشائبة (النسق المتسلط) وتتجسد فيه صفات الأنانية المطلقة وغلبة الصوت الأول ومبدأ اقتسام الحظوظ مبكراً فهذا تأسيس ذهني له مخاطره الثقافية والإبداعية.

واستعارة (الجمل البازل) كما ساقها الفرزدق تحمل معها دلالات الفحولة والقطيعة. فهذا الجمل قد جرى نحره وتقاسمه ولم

يبقى منه شيء لا تأتي، فما ترك الأول للأخر شيئاً، ومن هنا فإن (الأخر) محروم من الإبداع ولن يجد جمالاً بازلاً لينحره ويأكل من أعضائه الجليلة.

وهي استعارة مادية تحول فيها المعنوي الخالد إلى مادي مستهلك. وجاء تبعاً لذلك تحويل الشعر وتسخيره لأغراض مادية وصار التكسب بالشعر من أجل ابتلاء لحم الجمل البازل. ولا ريب أن الديوان الذي هو علمنا وكتاب مأثرنا كان علامة تنوير وتربيّة إلى أن جاء النابغة والأعشى ففتحا باب المديح. ومن هذا الباب انفتحت ثغرة سحرية وهو عميق في ديوان العرب، وما فيه من مأثر، فتشوّهت كثير من صفحات المأثر وانكسر شرف الكلمة وكرامة البلاغة وعلا صوت الفردية والأناية وعبودية الذات المتسلطة والكسب المادي الصريح. وجاءت من هذا الباب رياح لا تنوير فيها ولا تربية، ومنها تعزّزت فكرة الفرد الأوحد والصوت المطلق والنّسق المتسلط، حتى صار الشعراء أبناء وعداوتهم بـشـسـ المقتني، وذلك أقسى أنواع التسلط وأسوأ النماذج الذهنية<sup>(\*)</sup>.

ولذا يأتي صوت أبي تمام ضارباً في الصميم حيث يقول<sup>(17)</sup> :

ولولا خلال سنها الشعر ما درى      بـنـاءـ النـدىـ منـ أـيـنـ تـؤـتـىـ المـكـارـ

وكانـهـ بـذـلـكـ يـسـخـرـ منـ الـبـاطـلـ الشـعـريـ الـمـزـيفـ وـيـنـعـيـ شـرفـ

الـكـلـمـةـ .

ولاشك أن أبا تمام كان صوتاً منفتحاً - مع ما في شعره من مدح يشوبه -، وهو صوت لا يمثل الغالبية والسائل، ولذا حاربوه ووصفوه بالباطل.

(\*) ستناقش هذه المسألة بتوسيع في كتابنا (النقد الثقافي).

وهناك أصوات أخرى من غير الشعراء، منها ما رأيناه للجاحظ أعلاه، ومنها قوله (إن كل ما جعل الشيء جميلاً فهو أجمل منه)<sup>(18)</sup>.

ولا شك أن الجاحظ هنا يشير بطرف خفي إلى مفهوم القارئ النموذجي، وهو الكائن المسحوق، ولكنه هو القوة التي تملك تحريك النص والكشف عن جمالياته، وبما أنه كذلك فإن ما يجعل الشيء جميلاً فهو أجمل منه. وعلى هذا يكون القارئ مهماً أهمية توازي أو تفوق أهمية الشاعر نفسه.

وهذه إرادة ذاتية للقارئ ومهارة ثقافية عنده تبع منه وتبتدئ به لا بالشاعر ولا من الشاعر. والدليل على ذلك أن القارئ يستطيع حرمان النص من هذه المنحة الكريمة، كما فعل الباقلاني وكما فعل العقاد، حيث حجبا جمالهما عن أمرئ القيس والبحتري وعن أحمد شوقي فجاءت الأشعار خالية من الجمال ومحرومة منه بسبب الفعل القرائي الحاجب.

إن الفعل إذا ما أُسند إلى القارئ ورضي الشاعر الراعي برأي الرعية القراء فهذا فتح إبداعي لا يأتي منه سوى الخير والجمال، ولذا قال يونس، اللغوي والقارئ المتفتح، واصفاً الشعر بهذه الكلمات: (الشعر كالسراء والشجاعة والجمال، لا ينتهي منه إلى غاية)<sup>(19)</sup>.

وهذا كلام ينقض دعوى الفرزدق وسلطويته، فالشعر غير منته وليس جمالاً بازلاً، ولكنه قيم معنوية وذوقية راقية وغير منتهية، إنه سراء وشجاعة وجمال.

هو جمال - بفتح الجيم - وليس جمالاً - بكسرها - وما بين

فتح والكسر نقف نحن على ثقافتين وعلى عقليتين، تختلف إداهما عن الأخرى. فالكسر يحول الجميل إلى جمل منحور ويكسر القيمة الإبداعية ويغلقها على نخبة مختارة تحتكر القول والفعل وتحرم كل ما عدتها في سلط غاشم متعمد. بينما الفتح يفتح الجمال ويحرر الكلمة من كسرها ويتركها مفتوحة وضيق لا تنتهي إلى غاية.

يطلق يونس تشبيهاته في مواجهة استعارة الفرزدق ويقدم السراء والشجاعة والجمال في مقابل الجمل البازل. يطرح فيما معنوية في مقابل قيمة مادية.

ولذا ينتهي نموذج النسق المتسلط ليتأسس على أساس مادي دموي (جمل بازل منحور ومقتسم)، وبالتالي فهو منه ومنحاز ومغلق، ويقابله النسق المفتوح المتأسس على تصورات معنوية، من ثم فهو نسق غير منه وغير منحاز.

ولذا نرى فئة النسق المتسلط بوصفه نسقاً منحازاً تجمع رموز النسق المفتوح، وجرى ليونس نفسه أن تعرض لقمع أبي نواس الذي سلب من يونس حقه في تذوق الشعر والتحدث فيه<sup>(20)</sup>. ونكن هذا نسق يدفع بيونس إلى انحياز مشابه وظل يزن الشعر بميزان الجمال - بفتح الجيم - وليس الجمال بكسرها. وحافظ على توازنه الذهني وتحرره الفكرى.

ومثله عبد الله بن المقفع، هذا الأديب الناشر - غير الشاعر - الذي أخذ نفسه باتجاه مضاد للنسق المتسلط وأباح لنفسه أن ترى الجمال وتذوقه من غير انحياز. وقال كلمته الجميلة: (المؤثرة المفاجئة لا تهان لهوان غائصها)<sup>(21)</sup>.

وهذا مبدأ عادل في تقدير الجمال وتذوقه وكأنما يشير إلى مقوله (موت المؤلف) من وقت مبكر.

ونجد مقوله لابن حزم تدفع بهذا الاتجاه في قوله<sup>(22)</sup> :  
 إذا ما وجدنا الشيء علة نفسه فذاك وجود ليس يفني على الأبد  
 ولا شك أن هذا معنى يلامس مفهوم تركيز الرسالة على نفسها  
 الذي هو معنى الشاعرية (Poetics) كما جاء لدى ياكوبسون<sup>(23)</sup> .

وهو إدراك لجمالية الجميل من جهة، ولا نهائته من جهة ثانية. وإذا ما كان الجميل جميلاً وغير نهائى فهذا يفتح الباب للقارئ الذي سيكون أجمل من الجميل لأنه من سيجعل هذا الجميل جميلاً بإعلانه عنه وكشفه لجماليه.

وهنا نلاحظ الجاحظ وابن المقفع ويونس وهم كُتاب وفُرّاء متميزون، وكونهم كُتاباً وفُرّاء هو ما جعلهم يدفعون باتجاه النسق المفتوح لأنهم من رعايا الكلام وليسوا شعراء ومن أماء الكلام من ذوي النسق المتسلط.

## - 2 -

2 - 1 إن كنا نقول بوجود (النسق المتسلط) وطغيان هذا النسق على ما عداه عبر تجسده في النص الإبداعي واتخاذ الشعر وسيلة وواسطة لترسيخ هذه الذهنية، فإن هذا لا يعني - بحال - استسلام الثقافة وختوّعها لهذه السلطوية. ولقد رأينا نماذج لشعراء ولقراء متميزين ممن ناهضوا سلطوية النسق وطرحوا آراء متحركة ومنفتحة ولمصلحة القارئ. والقارئ هنا مفهوم يشير إلى ما هو شعبي وجماهيري وغير نحبوّي و رسمي، إلى ما هو خارج السلطة والنسق المهيمن.

وبإزاء النماذج الفردية هناك نماذج كلية جماعية لم تخضع لشروط النسق المتسلط وتمردت عليه.

ولكي أوضح مرادي فسألأجأ إلى حكاية مشهورة وقريبة تبيّن لنا فعل الثقافة ضد النسق ضد القيود وهي حول المثل الشعبي الذي يقول (اللّي يختشاوا ماتوا).

وهو مثل يتردد اليوم على ألسنة الناس قاصدين منه أن أهل الحياة والمروعة ماتوا. ولكن العودة إلى أصل الحكاية تعطينا دلالة مختلفة.

والحكاية تقول إن حريقاً شب في بيت للطلابات في القاهرة، وكان البنات يرقدن على أسرتهن وسط الليل والستر وليس عليهن سوى ملابس النوم، ولما أحسسن بالحريق هب بعضهن هاربات إلى الشارع في ملابس غير ساترة، بينما ترددت آخريات منعهن الحياة من الخروج من غير ستر واق فأدركتهن النار واحتقرن.

وصار الناس يحكون عن الحادثة ويقولون إن (اللّي اختشاوا ماتوا) وهن البنات اللواتي منعهن حياؤهن من الهرب فمتن محترقات<sup>(34)</sup>.

إن الحكاية لا تحمل أية دلالة بلاغية ولا يتولد عنها مثل يمكنه أن يسير، ولكن الثقافة تقتحم وحدة النص وتقطع الجملة من ظرفها وتطلقها حرة بدلالة حرة تجعلها مثلاً سائراً بدلأً من كونها جملة مقيدة.

إن حكاية المثل تشبه استعارة (الجمل البازل المنحور)، أما إطلاق الجملة وتحريرها فهي مثال على صورة الجمال الذي لا ينتهي إلى غاية.

لقد كانت الجملة غاية الحكاية فصارت بعد تحريرها نصاً حياً شارداً، شرد من أسره الواقعي إلى طلاقة بلاغية دلالية. كان هناك حاجة ثقافية لقول سائر يعبر عن إحساس الناس ومشاعرهم فجاءت الثقة ل تستجيب لهذا الطلب.

إن الثقافة هنا كائن واعٍ وذات حية فاعلة تختار وتتصرف. ولتصرفياتها أمثلة كثيرة جداً. منها معظم الحكم والمأثورات والأقوال السائرة والأمثال حيث يجري دائماً تحرير النص من قيوده الواقعية وإطلاقه، ولذا صاروا يقولون عنه السائرون والشاردة وأطلقوه مثلاً. ودلالات السير والشروع والإطلاق تشير إلى عملية التحرير والفتح، مما هي أفعال تصدر عن الذات القارئة وعن الذات المستهلكة للنص وليس عن مؤلف الحكاية وفاعليها.

هذا من أفعال رعایا الكلام وليس من أفعال أمراء الكلام.

ومن ذلك ما نراه دوماً من تحرير أبيات شعرية من قيودها النصوصية وإطلاقها لتدل على خلاف ما تدل عليه داخل بيئتها الأولى منها البيت (وما أنا إلا من غزير إن غوت غويت... إلخ)<sup>(25)</sup> وبيت (ما أرانا نقول إلا معارا... إلخ)<sup>(26)</sup>.

والثقافة ترى ما لا يراه الشاعر وهنا تتضارب رؤيتان إحداهما للسيد أمير الكلام والثانية ثقافية جماهيرية، وسارت الأمور على وجهين أحدهما سلطوي متحكم ومتعال ومنحاز يستجيب لشروط الذات ويحتمكم إلى الفردية، والثاني حرّ ومفتوح يحس بالحاجة الجماعية ويتفاعل معها.

ولكل واحد منهما ممثلوه ولذا نسمع أقوالاً هي بمثابة الاتهامات التعسفية ضد أي فعل قرائي متفتح. فنرى من يصف

القراءات الحرة بأنها (تقويل للنص ما لم يقله) وأنها (تلوي عنق النصوص).

وهذه اتهامات تنطوي على خنوع لشروط النسق المتسلط، لأنها تتأسس على اعتقاد أن النص له قول راسخ ومحدد وأنه ذو معنى واحد، وأن للنص عنقاً غير قابل للّي - أي أنه عنق جمل بازل منحور.

وهذا افتراض واهم، إذ لا قيمة لقراءة تقول لنا ما قد قاله النص. إن النص إذا كان قد قال قوله فهذا يحسم كل قول بعد ذلك. وبئس بهذه القراءة التي تقول لنا قوله قد قيل فعلاً وترسخ في النص نفسه. ولو فعلنا ذلك فهذه ثرثرة وترهل يعنيها النص.

أما لّي عنق النص فإن أي نص لا يلتوي عنقه سيكون نصاً متخيّلاً يابساً يسير على خط واحد متحجر لا يقوى على الالتفات يميناً أو شمالاً. ونحن نعرف أن من أجل بلاغيات القول هو (الالتفات) وهو قدرة الكلام على تحويل مساراته وإدارة عنقه واستداره رقبته وتقبلها لهذا كله.

2 - 2 للثقافة حسها وشروطها ومراميها وأغراضها وهي - بالضرورة - شروط جماعية كلية حرة. على عكس مرامي الشاعر التي هي فردية ومقيدة ولذا جاءنا مفهوم (المعنى في بطن الشاعر) ليكون عنواناً وشعاراً على (النسق المتسلط) وما وراءه من ذهنية فردية، منذ أن أكل الشاعر الجمل البازل وصار اللحم كله في بطنه. وما دام الشعر جملأً بازاً أكله من أكله بعد نحره فلا بد أن يكون المعنى في بطن الشاعر.

ولكن حركة الثقافة بوصفها صوت الجماعة لم تترك الشاعر مع

الجمل بما حمل، لقد أدخلت يدها في فم الجذور وحركت لسان الجمل المنحور لكي يقول ما لم يقله الشاعر ولكي ينطق بمراد الناس وبحسهم.

وأجرت النقلة النوعية للمعنى :

من بطن الشاعر  
إلى بطن النص  
ثم إلى بطن القارئ

وهذا مرتبط عضوياً بمفهوم نceği متوجه حول (نية المؤلف)<sup>(27)</sup> ونية المؤلف وبطن الشاعر مفهومان يكمل أحدهما الآخر. فالنية هي المعنى المبيت الكامن وراء الفعل، ولن يكون للنية في العمل الأدبي من اعتبار إذا لم تنتقل من المؤلف إلى النص، فإذا انتقلت فعلاً إلى النص فهي - إذن - نية النص وليس نية المؤلف. وسوف تكون نية للقارئ الذي يداخل المقرؤه ويتفاعل معه.

وهنا نرى رحلة نوعية مماثلة هي :

نية المؤلف  
نية النص  
نية القارئ

وهذا هو ما يحقق نصوصية النص ومقرؤيته ولو وقفتنا على الخطوة الأولى وحجرنا النص فيها فهذا معناه إغلاق النسق وتغليب صوت الفرد الأوحد وإلغاء صوت الثقافة والزمن والأمة.

يحتاج النص دائماً إلى أن ينتقل وإذا انتقل تحرر وإذا تحرر انطلق وصار إبداعاً، ولا شك أن هناك بطننا أول بدائياً مثل رحم

الأم ولكن الجنين يخرج من ذلك البطن إلى بطن أرحب وأوسع وأدوم. وبطن الشاعر ضيق ووقتي وكذا بطن المناسبة وهو ضيق ومحدود ووقتي.

ولا بد للنص أن يتخلص من البطن الأول. وهذا ما أدركه أبو تمام بحذافة ماهرة حيث نقرأ قوله<sup>(28)</sup>:

ولقد أراك فهل أراك بغبطة  
والعيش غض والزمان غلام  
أعوام وصل كاد ينسى طولها  
ذكر النوى فكأنها أيام  
نحوي أسى فكأنها أعوام  
ثم انبرت أيام هجر أردفت  
فكانها وأهلها فكأنهم أحلام  
ثم انقضت تلك السنون وأهلها

ثلاث مراحل يمر بها النص: الأولى (الأعوام الوصل) وهي حالة واقعية مباشرة حيث الوصل والهباء الفعلي بين المحبين. والثانية ( أيام الهجر) إذ تفصل عن الواقع إلى إزاحة الحدث بواسطة البين والهجر وفصل الذات عن الآخر وعن الحدث، ثم تعقبها المرحلة الثالثة مرحلة الأحلام (فكانها وأهلها أحلام) وهي تحويل الحدث إلى حلم يتجاوز الواقع الأول مروراً بالهجر وهو عملية الفصل. وما الأول إلا رحم الحدث وبطن الشاعر. أما الثاني فهو رحم النص وبطن اللغة، بينما الثالث هو بطن القارئ.

هنا يتحول المعنى ليصل إلى منطلقه الأبدى عبر الحلم وعبر القارئ وتتحول النية من مختبئها في بطن الشاعر إلى النص ثم إلى القارئ.

ولم يك ذلك ممكناً لو لم يتحول الواقع إلى انفصال ثم إلى حلم ليصنع لنا نصاً يحمل وعيّاً إبداعياً منفتحاً.

وهذا الالواقع هو ما أحس به صلاح عبد الصبور في قوله<sup>(29)</sup>:

هناك شيء في نفوسنا حزين

قد يختفي ولا يبين

لكنه مكتون

شيء غريب غامض حنون

هذا الغريب الغامض الحنون المختفي غير البين هو المعنى  
حين يصبح في بطن القارئ.

في حالات الفصل والانفصال يجري تحرير المعنى وإطلاقه،  
ولا يتسعى الإبداع إلاً بعد الفصل، ولقد قال رسول حمزاتوف مرة  
إن القرؤين (لا يتكلمون عن الحصان حين يمتطونه، بل حين  
ينزلون عنه) <sup>(30)</sup>.

إن المعنى قيمة حرة، وبما أنه كذلك فإنه يعرف طرقه الخاصة  
ومسالكه الدقيقة التي تجعله يسير ويشرد بما أنه قول سائر وكلمة  
شروعه يعني مثلاً سائراً ومثلاً شروداً لا يقوى بطن الشاعر على حبسه  
ومنعه. وبطن القارئ أولى به ولا شك.

## الهوامش

- (1) أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب، 24 - المطبعة الأميرية الكبرى، بولاق 1308 هـ (تصوير دار المسيرة، بيروت 1978).
- (2) عن حكايات الفرزدق وسرقاته من زملائه الشعراء: انظر الأصفهاني/ الأغاني، مجلد 3 جـ 8 ص 188، ومجلد 4 جـ 12 ص 115، دار الفكر، القاهرة د.ت.
- (3) أوردها القرطاجني/ منهاج البلغاء 143 منسوبة إلى الخليل بن أحمد (تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس 1966).
- (4) الأشيهي: المستطرف 1/150 تحقيق عبد الله أنيس الطباع، دار القلم، بيروت 1981.
- (5) البيت لأبي الطيب المتنبي، انظر ديوانه 2/15 شرح عبد الرحمن البرقوقي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر د.ت.
- (6) انظر نقد الباقلانى لأمرئ القيس وللبحترى في كتابه إعجاز القرآن 158 و 219 (تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر 1977).
- (7) قام كتاب الديوان للعقاد والمازني على مبدأ النقد التهديمي ومركز العقاد على شوقي، انظر الديوان 5 - 52، دار الشعب، القاهرة د.ت.
- (8) هذه عبارة ما زلت أحفظها عن الجاحظ ولكنني حينما رغبت في توثيقها أعجزني العثور عليها ولم أتمكن من تحديد موقعها في أي من كتب الجاحظ، وأرجو ألا تكون ذاكرتي قد خانتني هنا. ولكنني على يقين من ورود الكلمة في أحد كتب الجاحظ.
- (9) أبو تمام: ديوانه 2/161 بشرح التبريزى، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر 1969.

(10) من معاني (البازل) طلوع الناب واتمام الرجل وبلغه الحنكة والحكمة، انظر القاموس المحيط ، والمعجم الوسيط ، مادة (بزل).

(11) هذا وصف الكندي لأبي تمام حينما ألقى قصيده في مدح أحمد بن المعتصم وأضاف إليها بيتهن ارتجلهما جواباً على نقد الكندي له. عن القصيدة، انظر ديوان أبي تمام 242/2.

(12) وردت العبارة عند صلاح فضل في كتابه (شفرات النص) ص 125 عين للدراسات، القاهرة 1995، ناقلاً إياها من كتاب أبي العلاء المعربي: شرح ديوان المتني - معجز أحمد - تحقيق عبد المجيد دياب 1/56، القاهرة 1968 (د.ن.).

(13) وردت القصة في مداخلة لغازي القصبي: انظر عبد الله الغذامي، الكتابة ضد الكتابة 84، دار الآداب بيروت 1992، ولم يوثقها القصبي هناك، وفي مسعай لتوثيقها عثرت على شيء قريب منها لدى ابن رشيق، العمدة 2/93، تحقيق محمد محبي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت 1972.

(14) الباقياني: إعجاز القرآن 116.

(15) ابن فارس: الصاحبي 467 تحقيق السيد أحمد حنفي، طبع عيسى البابي الحلبي، القاهرة 1977.

(16) هذه الكلمة لعمر بن الخطاب: انظر عنها ابن رشيق: العمدة 1/27.

(17) أبو تمام: ديوانه 3/183.

(18) الجاحظ: رسالة التربيع والتدوير ضمن رسائل الجاحظ 3/55، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر 1979.

(19) ابن سلاح الجمحى: طبقات فحول الشعراء 1/66، تحقيق محمود شاكر، مطبعة المدنى، القاهرة 1974.

(20) الباقياني: إعجاز القرآن 116/117.

(21) ابن المقفع: الأدب الصغير 35، دار صادر، بيروت د.ت.

(22) ابن حزم: طوق الحمامات 22، ضبط الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، مصر 1975.

(23) عن ذلك، انظر عبد الله الغذامي: الخطيئة والتکفیر 5 - 8، دار سعاد الصباح، القاهرة/الكويت 1992.

(24) سمعتحكى من الشيخ علي الطنطاوى في حدثه في التلفزيون السعودى

(نور وهداية).

(25) تعرضت في حديث واف عن بيت دريد بن الصمة وعلاقته بجملته الشعرية، انظر الخطبة والتكfir 91 - 92.

(26) للتفصيل عن قصيدة كعب بن زهير، انظر عبد الله الغذامي : القصيدة والنص المضاد 46 - 48 المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء / بيروت 1994.

(27) يطرح هيرتش فكرة نية المؤلف ويربط بينها وبين تفسير النص تفسيراً صحيحاً (Validity in Interpretation).

(28) أبو تمام: ديوانه 3 / 151.

(29) صلاح عبد الصبور: ديوانه ج 1 ص 211، دار العودة، بيروت 1972.

(30) رسول حمزاتوف: بلدي 164، ترجمة عبد المعين ملوحي ويوسف حلاق، دار الجماهير العربية 1984.

## القارئ المختلف

«لا تندبني بعد أن أموت  
لا.. وحينما تقرأ هذا البيت  
لا تتذكر اليد التي كتبته  
ولاني أحبك كثيراً  
فإنني سأكون نسياناً  
منسياً في خواطرك الحلوة  
إن كان تذكراك لي سيفيلك  
وقتئذ إلى قارئ حزين».

شكسبير (سوناته 71)

- 1 -

### سؤال القراءة/ سؤال القارئ:

لم يعد وارداً في النظرية النقدية أن نسأل: من القارئ. ولكن السؤال الذي صار ينشر نفسه في البحوث النظرية هو: ما القارئ وذلك منذ أن أصبحت نظرية القراءة هي الأكثر استحواذاً على الأسئلة وعلى الاجتهادات والافتراضات، مما جعلنا نعيش في عصر القارئ كما استشعر بارت<sup>(1)</sup> إن لم يكن فعلياً ففي الأقل على مستوى التنظير والأسئلة.

ومن هنا فإن (القارئ) أصبح مفهوماً نظرياً أكثر منه واقعاً تجريبياً وفعلياً.

وما دام المؤلف قد مات فإن القارئ قد تمكّن من مساحة النص بوصفه فارساً يعرض رمحه بلا منازع، مما جعل الأسئلة حول هذا الفارس الجديد تتوارد وتتواءر.

ومع الأسئلة تأتي صور ومفهومات تقدم (القارئ) على أنه متصرّف نظري افتراضي، ينفصل عن الواقع الظري، فيتسامى إلى مستوى من الحرية التي لم تكن له من قبل.

على أن حرية القارئ تعني حرية القراءة ومن ثم حرية النص، وهي حرية تؤول أخيراً إلى حرية الثقافة وتعددها وانفتاحها. وبطّل هذا العصر الحر هو القارئ.

ولكن هذا القارئ ما هو...؟!

قبل الوقوف على افتراضات الإجابة لا بد أن نتعرّف على القارئ المستبعد، ذلك القارئ المبيت في نية المؤلف.

إن المؤلف يكتب وفي ذهنه قارئ ما، قارئ يعرّفه المؤلف ويخاطبه ويعامل معه، بل قد يحدث أن الكاتب لم يكتب النص إلا من أجل ذلك القارئ، بطلب منه أو لمواجهته. فالفرزدق وجرير يقولان نقائضهما وفي ذهن كل واحد منها مستقبل معين وجمهور يعيانه ويعرفانه. والقارئ هنا يحتل ذهن المؤلف ويتحكم فيه. وكذا حال كثير من التأليفات العربية حيث نرى الكاتب يخاطب قارئاً حياً يستمع إليه ويستقبل خطابه. ومن ذلك جملة القاضي الجرجاني التالية:

وأنا أقول أيدك الله<sup>(2)</sup>.

حيث يخاطب إنساناً ماثلاً أمامه فيتعامل معه وفق شروط وظروف ومتطلبات هذا التعامل، مما يجعل هذا القارئ بمثابة مؤلف مشارك يؤثر على خطاب الكاتب ويوجهه.

هذا القارئ ليس سوى مؤلف ضمني للنص من حيث كونه حاضراً في ذهن المؤلف الفعلي حضوراً كاملاً. وهذا الحضور يأخذ أبعاداً حقيقة في صياغة النص و اختياره، وفي حدوث أنواع من الحوار والمناقشة داخل الخطاب.

وإنا لنجد براهين ذلك في افتتاحيات الكتب العربية حينما يشير المؤلف إلى شخص أو أشخاص ندبوه لتأليف الكتاب، أو عندما يخاطب المؤلف قارئه بجملة مثل (أيدك الله) وغيرها. أو حينما ترد جملة مثل وقال أبو العباس، مما يعني أن المبرد كان يملئ نصه على مستمعين حاضرين يسجلون عنه ويتابعون قوله فيميزون بين ما قوله وما يرويه. وكانت الأهمالي للأولين هي الكتب للمتأخرین.

ولقد بلغوعي المؤلف بقارئه حداً جعل عبد القاهر الجرجاني يدخل في حوار معلن معه، ولعل المثال التالي يعطي صورة واضحة لهذا الحضور، وهو مثال أسوقه من أسرار البلاغة، حيث يقول الجرجاني بعد حديث عن أسباب تأثير التمثيل البلاغي مخاطباً قارئه هذا ومتوجهاً إليه في حوار مباشر<sup>(3)</sup> :

«فإن قلت: إن الأنس بالمشاهدة بعد الصفة والخبر إنما يكون لزوال الريب والشك في الأكثر، أفتقول إن التمثيل إنما آنس به لأنه يصحح المعنى المذكور والصفة السابقة ويثبت أن كونها جائز وجودها صحيح غير مستحيل حتى لا يكون تمثيل إلا كذلك - فالجواب أن المعانى التي يجيء التمثيل في عقبها على ضربين... إلخ» -.

إن الجرجاني هنا يحضر قارئه الضمني ويتحاور معه ويستنطقه وكأنه يستجوبه في حاجه ويناقشه، وهذا القارئ يشارك المؤلف في النص وفي التأليف.

وإن كان الأمر واضحاً في الكتب من خلال إشارات وعلامات المخاطبة والحضور، فإن عدم وضوحيه في الشعر وفي سائر فنون الإبداع لا يعني عدم وجوده، فالمنتبي في قصيده (واحر قلبه) كان يخاطب (زعنفة) تقول الشعر لسيف الدولة وتتجاوز عنده ولكنها لا تتجاوز عند الشاعر. وكانت هذه (الزعنفة) حاضرة وحية في ذهن المتنبي إلى درجة أنها كانت شريكة له في تأليف قصيده من خلال ما فرضته على الشاعر من صياغات ودلالات وإحالات لم تكن لتحدث لو لا حضورها في ذهنه، إضافة إلى حضور سيف الدولة.

وكذا هو الأمر حيث نجد لكل مؤلف قريباً من القراء، وإن كان لكل شاعر شيطان أو جنية - حسب رأي أجدادنا - فإن له - أيضاً - قارئاً - أو قراء - قرناه له يختبئون وراء نصه ويدبرونه ويشاركونه في صناعة النص وتأليفه. وكما يقول سارتر فإن المؤلف (حتى لو تطلع إلى المجد الخالد فهو يتحدث إلى معاصريه ومواطنه وإخوانه منبني جنسه أو من طبقته)<sup>(4)</sup>. تتساوى في ذلك كل الكتابات قديمها وحديثها، عقلانيها وإبداعيها.

هذا القارئ الضمني هو - لذلك - مؤلف ضمني.

ونحن هنا نستبعد هذا القارئ، لأن دواعي موت المؤلف تستدعي أيضاً موت القارئ الضمني مذ كان شريكاً للمؤلف ومحايناً له. وبما أنه حضور كامل فلا بد أن يؤول إلى غياب متلاش ويزول مع المؤلف، ليخلو المجال للنص يتحرك في مساره الطويل نحو الخلود، وينام الشاعر كي يسهر الخلق جراء شعره ويختصمون.

وهذا الخلق هم نوع آخر من القراء يختلف عن أولئك الذين كانوا في ذهن المؤلف حينما كتب نصه.

أما وقد استبعدنا القارئ الضمني تبعاً لاستبعاد المؤلف، فالسؤال - إذن - سيتجه نحو ذلك القارئ الذي سيحتل النص بعد تحريره من سلطان الآباء بالنسبة والآباء بالرضاة.

## - 2 -

لقد جاءت افتراضات عديدة حول هذا القارئ، بعضها بالغ المحايدة، وبعضها بالغ التطرف. بعضها جاء نتيجة لشروط بحثية، وأخرى كانت نتيجة لهجوم انتراضي على اتجاهات نقدية حديثة.

ومن المصطلحات المحايدة مفهوم (القارئ المثالي Ideal Reader)<sup>(5)</sup> عند ريفاتير، و (القارئ النموذج Model Reader)<sup>(6)</sup> لدى أمبرتو أيكو. وكل المفهومين يدوران حول نوع من القراء يختلف عن القارئ الضمني والقارئ التجريبي. فالقارئ النموذج عند أيكو هو ذلك الذي يفرزه النص وتتمحض عنه القراءة مما يجعله قادراً على أن يحرر المقصود من قيود المؤلف الفعلي والقراءة الأحادية ويعطي النص حقه في التعدد والتفتح. ومن ثم فإن (القارئ النموذج) يتعامل من خلال النص مع (مؤلف نموذج) وهذا المفهومان (النموذجيان) يجعلان القراءة إنتاجاً وتوليداً حياً لنص متتحول وغير ثابت.

وإذا ما قلنا إن موت المؤلف يفضي بالضرورة إلى موت القارئ الضمني من حيث أنهما مرتبطان ارتباطاً عضوياً مع ظروف نشوء النص، فإن القارئ النموذج ينتج عنه مؤلف نموذج يتولد عن فعل القراءة، فالمتتبلي الذي وقف في بلاط سيف الدولة يلقي قصيدة

(واحر قلبه) كان مؤلفاً فعلياً يشترك مع قارئ ضمني (أو قراء ضمنيين هم الزعنفة مثلاً) وتحتوي الجميع شروط ظرفية لا شك أنها قد زالت الآن ومعها مات المؤلف ومات قارئه الضمني. ولكن النص بقي وظل يتجدد مع قراء يتوالون عليه. وهذا يجعلنا أمام مؤلف مختلف، فالمتنبي الذي كان في الديوان الأميركي ليس هو المتنبي الذي في الديوان الشعري. إننا في الديوان الشعري أمام مؤلف مختلف له سياق ثقافي ومعرفي تراكم على مدى الزمن الشعري الذي بدأ منذ مماته وما زال يتนามى، ونحن لسنا أولئك الزعنفة التي تقول ما لا يرضي عنه الشاعر. إننا قراء نموذجيون نتفاعل مع (واحر قلبه) بطرقنا المختلفة عن قارئه الضمني (الزعنفة)، واحتلafنا هذا استخرج من داخل النص - ومن حوله - مؤلفاً مختلفاً هو المؤلف النموذج كنتيجة للقارئ النموذج.

إن حرية القراءة تعني حرية القارئ ومن ثم انعتاق المؤلف وانعتاق النص. ولقد عبر ريفاتير وايكو - كل بطريقته الخاصة - عن (قارئ) يحتاجه النص لكي ينمو وينتفع. وإن كان كل منهما قد وضع مصطلحه بناء على دواعي (تفسير النصوص) وشروط هذا التفسير<sup>(7)</sup>، إلا أن المفهوم يستطيع أن يشمل حالات القراءة كلها منذ أن كان تعدد التفسير أساساً نظرياً لهذين المفهومين.

### - 3 -

#### القارئ بوصفه طفيليًّا / أو / مضيفاً:

في مواجهة موجة القراءات التسريحية (deconstructionist) أطلق وبين بوث كلمته النارية واصفاً هذه القراءات بأنها طفيلية، يقول هذا بمنطق الجازم الواائق، ويصف رأيه هذا بصفتي البساطة

والوضوح، أي بصفات الحقيقة التي لا غبار عليها. ويتمم أبراهمز مقوله بوث هذه بتحديد الموقف على معيار القراءة (الأحادية الواحدة)<sup>(8)</sup>.

ففي معيار القراءة الأحادية (univocal) والواضحة تصبح القراءة التشريحية قراءة طفيلية، حسب بوث وأبراهمز.

والأمر في هذه المقوله ينطوي على وجهين أحدهما هو الهجوم على نوع من القراءة النقدية ومحاولة مواجهته بإطلاق وايل من الصفات والتنوع عليه، والثاني هو افتراض وجود قراءة ذات بعد واحد، وفي الوقت ذاته وصفها بأنها قراءة واضحة.

ولقد تولى هيلس ملر هذه المقوله طارحاً مفهومه الخاص عن القارئ بوصفه مضيفاً<sup>(9)</sup>. وهو لكي يفتح الطريق أمام مفهومه هذا يفترض أن لا وجود للطفيلي إلا بوجود المضيف (وجود الطعام طبعاً) ومن ثم فإن المضيف ومعه الطفيلي - ذاك الشرير المدمر - سوف يكونان ضيفين على طعام واحد يشتراكان فيه. وقد يحدث أن يتصارع الاثنان ويتحول المضيف إلى ضحية يفترسها الطارئ المتطرف فيصبح المضيف هو الطعام، مثل حال الفيروس حينما يقتحم الجسد، فيتغذى عليه حيث يعيش الطفيلي على حساب المضيف ويكون موت الأخير سبباً لحياة الأول، وبذا فإن الطفيلي يدمر المضيف، حيث غزا الغريب الدار ليقتل رب الأسرة. هذه صورة للقول القائل إن النقد يقتل الأدب. ولعل هذا هو ما دفع بوث وأبراهمز إلى طرح فكرة الطفيلي لنعت القراءة متعددة الدلالات (أي القراءة التشريحية).

ولكن عند هذه النقطة يتساءل ملر قائلاً: ألا يمكن للطفيلي والمضيف أن يعيشان معاً في منزل واحد هو بيت النص، يطعم

أحدهما الآخر، أو يشتراكان في الطعام..؟

هذا وجه للتصور، ومعه وجه آخر يعكسه مللر ضد بوث وابرامز يتمحور حول ما سماه أبراهمز بالقراءة الأحادية الواضحة، حيث يتساءل مللر مستنكرًا ومنكرًا هذه القراءة وهل هي حقًا واضحة أو حتى أحادية..؟ أفلًا يمكن أن تكون هذه القراءة هي ذلك الغريب الخارق الذي يتسلل دون أن يلحظه أحد إذ لا يبدو غريباً لأنَّه مألف ومعتاد، وقد يصبح مضيفاً ولكن على صورة العدو المدمر، لا على صورة الكريم المضياف..؟

أليست القراءة الواضحة أقرب إلى التعددية منها إلى الأحادية..؟ أفلًا تكون قراءة خادعة وخداعة بحيث تبلغ أقصى درجات التعدد من خلال ظهورها في مظهر الواضح ذي الصوت الواحد، وتكون مألفيتها سبباً لتعددها الخفي..؟

ومن ثم فإنَّ الأحادية والوضوح تنطوي على غموض وتعدد غير ملحوظ، ويكون خطرها من خلال مفعولها الخفي.

إنَّ مللر يطرح هذه المحاجة في سبيل تقديم مفهومه للقارئ بوصفه (مضيفاً)، وهو مصطلح يصحح ويظهر المفهوم من ملابسات الكلمة طفيلي.

ومن هنا فإنَّ مللر يرسم صورة يجتمع فيها الطفيلي والمضيف معاً على مائدة واحدة، فالقراءة الأحادية - إنَّ وجدت هذه القراءة - والقراءة التشريحية (المتعددة) كلاهما ضيفان متزاملان حيث تتدخل الصفات وتتمثل الحركات بين ضيف وضيف، أو بين ضيف ومضيف، أو ضيف وطفيلي، أو بين طفيلي وطفيلي آخر.

فالعلاقة التي يراها هي علاقة ثلاثة، وليس تعارضًا مركزيًا

بين اثنين. ودائماً ما يكون هناك ثالث بين كل اثنين يدخلان في علاقة. ثالث ما، قبلهما أو بعدهما فيتقاسماه أو يستهلكانه أو يتبدلانه، وعبر ذلك يتقابلان.

هذه العلاقة الثلاثية المفترضة ليست سوى سلسلة متواصلة، إنها سلسلة عجيبة وغريبة، حيث ليس لها بداية وليس لها نهاية. سلسلة لا تنطوي على عنصر توجيه قابل للتمييز (كأن يكون لها أصل أو غاية أو مبدأ تحتي) <sup>(10)</sup>.

هذه السلسلة المفتوحة كحلقة مفرغة لا يمكن فكها بواسطة المنطق العادي والتعارضات المركزية، إنها تنطوي على سابق وعلى لاحق، وكل الروابط داخلها تحيل إلى افتتاح لا يمكن سده. وكل عنصر من عناصرها - وإن بدا مفرداً - فإنه يننشر من داخله ليستحوذ على الطفيلي وعلى المضيف في حلقة متسعة ويبدو حينئذ وكأنما هو عنصر مختلف. وعلى الوجه الآخر فإن القراءة الأحادية الواضحة تتضمن القراءة التشريحية مثلما تتسرب الطفيليات داخل نفسها وكأنها جزء من ذاتها، حسب تعبير ملر. وكذا فإن القراءة التشريحية - عنده - لا تستطيع بأي حال أن تحرر نفسها من القراءة الميتافيزيقية التي تنوي منافستها.

من هنا فإن القصيدة بذاتها ليست المضيف وليست الطفيلي، ولكنها الطعام الذي يحتاجه كل واحد منهم. إن القصيدة مضيف من نوع آخر، هي العنصر الثالث في ذلك المثلث المفترض. وهذا يجعلها مضيافاً وإنما على صورة قربان أو ضحية، حيث يتقاسماها النقاد ويقطعنها إرباً ويكسرونها، يتهددون أطراها تماماً كما يفعل الآكلون على القصعة، يتساوى في ذلك الناقد الحكيم وغير الحكيم. مع ما هم عليه من قديم علاقة ما بين مضيف وطفيلي.

وكل قصيدة - في عرف مللر - هي بالضرورة طفيلي تمددت يده إلى القصائد السابقة، أو أنها تتضمن في داخلها قصائد مبكرة كطفيليات مخبأة. وهذه صورة من صور الترجيعات الأبدية بين الطفيلي والمضيف. وإن كانت القصيدة تلعب دورين مزدوجين، فهي طعام شهي يغري النقاد، وهي سم زعاف يتسلل في خطابهم، فإنها لا بد قد مارست دورها في التهام الغذاء. لا بد أنها حيوان متواحش لا يتورع عن افتراسبني جنسه.

ويضرب مللر مثالاً على ذلك بقصيدة (انتصار الحياة The Triumph of life) لشيلي. وهي قصيدة مسكونة بشعر السالفين ولقد كشف النقاد سلسلة طويلة من الحضور الطفيلي. والأصداء والتضمينات حيث تحل فيها النصوص السالفة مثلما يحل الضيوف والأشباح في المنازل. كل ذلك حاضر ومشهود في حمى القصيدة يتحرك من داخلها بطريقة شبحية غريبة، ما بين تأكيد ونفي وتصعيد وتتجديد أو تقليل، وما بين محاكاة ساخرة.

وتتولى القصيدة الراهنة استحضار النص السالف لكي تستخدمه كأساس تتكئ عليه، وفي الوقت ذاته تقوم القصيدة بتدمير النص السالف لكي تجسده وتستثمره وتمسخه إلى خيال شبحي، كل ذلك من أجل أن تتحقق القصيدة الجديدة مهمتها المستحيلة/الممكنة بأن تصبح القصيدة الجديدة ذاتها أساساً لشعريتها. ولن تحدث القصيدة الجديدة إلاً بالاستناد على النصوص السالفة، ولن تحدث الجديدة - أيضاً - إلاً بتدمير تلك النصوص<sup>(11)</sup>.

(القارئ) بوصفه نظرية عن حاله وعن فعله، وكل ذلك التوصيف يحدث لا من أجل استحداث قارئ جديد لم يكن من قبل، وإنما ذاك كله أسللة تستهدف الاستكشاف والتعرف على قارئ موجود. هو قارئ تاريخي وجد منذ عصور اللغة المبكرة، أو في الأقل منذ ظهور نصوص توصف بالإبداعية. إنه قارئ يحضر ويغيب، يزور النص حيناً ويهرجه أحياناً، يحب ويكره، يفهم ويسيئ الفهم، يبني ويهدم، يخلص ويخون إنه يتصرف مع النص في حرية تامة، لا يتحكم فيه قانون ولا سلطة. وكذا فإن أكثر أنواع العلاقات حرية هي حرية القارئ مع المقرؤه. فالباقلاني يقرأ امرأ القيس والبحترى لا لكي يبني ولكن لكي يهدم ويدمر<sup>(12)</sup>. ولا تستطيع أي سلطة أن تمنع الباقلاني من فعلته هذه فالقارئ كائن حرّ تام الحرية. ومهما حاول المؤلف أن يستبعد قارئه فإن محاولته فاشلة لا محالة. ولسوف تتعكس هذه النية الاستعبادية ضد أصحابها وتدمّر وتدمّر فنه. ويشهد على ذلك قصة الكاتب الفرنسي الفاشي دريو لاروشيل، كما رواها سارتر، حيث قاطع القراء مقالاته التي تدعوهم إلى قبول الاحتلال الألماني بالرغم من رونق كتابته وجمال أسلوبها، ولم يفده إلحاده ومثابرته على ملاحقة القراء، وانتهى الأمر بأن جف قلمه وتبيّس أسلوبه حينما لم يجد له قراء. صار بلا قراء لأنّه حاول مصادرة حرية قرائه. والمرء لا يكتب للعبيد - كما يقول سارتر<sup>(13)</sup>.

وكذا هي حال كل الأدبيات السلطوية وما تتسرب فيه من خطاب إعلامي يبرر الطغيان أو ينمقه، حيث تفقد هذه الأدبيات جمهورها ويضرب عنها القراء صفحأ، إذ لا يوجد قارئ يساوم على حريته أو يرضي بعبودية بيده الفكاك منها.

ومثلما أن النص حرّ أو شاردة - حسب عبارة المتنبي - فإن القارئ أيضاً حرّ وشروع. ووجوه الشبه فيما بين النص والقارئ كثيرة وتبلغ حدّ التطابق حيث يصبح القارئ والمقرؤ شيناً واحداً. ولسوف تداخل علاقات السبب والنتيجة في الفعل القرائي ويختلط ترتيبها. ولا يمكن تصور هذه العلاقة إلّا بتقسيمها زمنياً إلى حالتين، حالة ما قبل القراءة:

ما قبل: النص سبب والقراءة نتيجة.

ما بعد: القراءة سبب والنص نتيجة.

إننا نشرع في القراءة لأن هناك نصاً قابلاً لأن يقرأ. ولكن بعد أن نمارس القراءة فعلياً يصبح النص مولوداً يتمحض عن قراءتنا، حيث نصنع النص وننتجه بواسطة استهلاكنا إياه. ومن هنا يتحول المقرؤ من كونه سبباً فيكون نتيجة، وحينما يصف القارئ مغامرته القرائية هذه فإنه ينتاج النص ويمنحه ولادة حية تختلف عن كافة ولادات النص السابقة.

وهذا كله فعل حرّ. غير أن هذه الحرية لا تنطوي على إلغاء السالف. ولكنها - فحسب - تماثل حرية النص في علاقته مع النصوص السابقة عليه. حيث نجد الاثنين معاً النص والقارئ يسكنهما التاريخ مثلماً يسكنان هما التاريخ. وإذا كان النص لا يولد على صفحة بيضاء، وإنما يولد على صفحات مكتوب عليها من قبل - حسب كلمة دي سيرتو<sup>(14)</sup> - فإن القارئ - أيضاً - لا يأتي من فراغ ولا يتحرك على فراغ. إنه مسكون باللغة وبالنصوص وبالآخرين. ولم يكن الجاحظ إلّا محقاً حينما عرّف الأدب بأنه: عقل غيرك تضييفه إلى عقلك. ولن يفوتنا أن نتعرّف على مرام الجاحظ من قوله (عقل) إذ لا بد أنه يعني بها اللغة: لغة غيرك تضييفها إلى لغتك.

فيتحقق التداخل والتمازج والمثقفة، وتقع الحوافر على الحوافر. وهنا تكون المواردة<sup>(15)</sup>. حيث تتوارد العيون على النص مثلما تتوارد الإبل على حوض الماء، فتختلط الأنفاس وتعاقب الأجيال ويتساوى الطفيلي والضييف مع المضيف والطعام. وكل قراءة هي بمثابة مرآة متعددة الوجوه - كما شبهها دي سيرتو - حيث يعاود الآخرون الظهور في زاوية من زوايا هذا الفضاء المرأوي وحيث تتدخل الانعكاسات والتبادلات مع تطور القراءة إلى قراءات ومواجهات تشكل حالات تتحققها. ولكن هذه المرأة المتعددة الوجوه ليست مرأة سليمة، إنها مرأة مهشمة، ومن هنا فإن الآخرين يتكسرون إلى شظايا داخل هذه المرأة، وهذا ما يجعلهم يتبدلون ويتغيرون بمجرد دخولهم في هذا العالم المتشظي<sup>(16)</sup>. وكما هي حال النص الجديد حينما يتكون على السالف كأساس يقوم عليه، وفي الوقت ذاته يقوم بتفكيكه وتفتيته ليتحقق قيام النص الجديد، فإن القارئ يتكون على السالف من جهة وعلى المقوء من جهة ثانية، ولكنه يتولى تسريب ذلك كله إلى تلك المرأة المهشمة، حيث تتشظى النصوص والاقتباسات وتتزاوج المقوءات وتتدخل. ومن بين هذه الشظايا يقف القارئ مثل فارس فرغ للتو من مبارزة حساسة لينظر حواليه ويحاول إعادة ترتيب ذاكرته وتجميع التشظيات، ويقوم حينئذ بإنتاج المقوء على الطريقة التي يختارها بحرية مطلقة. هذه هي حرية القارئ التي لا يمكن أن تنسّب إلى أية وصاية أو سلطة. وفي القارئ الخصم وهو الخصم والحكم. لقد قال المتنبي ذلك مخاطباً قارئه الضمني، ولن نخطئ أبداً لو قلنا أيضاً إنه خطاب أو وصف لحال القارئ النموذج أو القارئ المضيف.

- 5 -

### المحال/الممكן:

#### ما العلاقة بين القراء والبدو الرحل..؟

إن كانت القراءة تنطوي على تشظي المقرء وتفتتته بين وجوه المرأة المتهشمة فإن المقرء قد أصبح من التفتح والتمدد إلى درجة هو فيها فضاء مباح لتحركات حرة من القارئ. لقد صار القارئ مثل البدوي المترحل الذي يتحرك في أرض الله الواسعة، حيث الأرض كلها حل ومرتحل له. يسير وراء العشب والماء حيثما صارا لا يقر إلا لكي يهم بالرحيل، ويترحل متشفوفاً ومتطلعاً ومتسائلاً عن (موقع). وإذا ما بدا له موقع تحول هذا البدوي إلى سؤال مفاضلة وترجح بين ما هو مائل وما قد يفضله من موقع آخر لم يرها بعد. ويصبح الموقع وسط هذه المسائلة مثل جملة شعرية في نص، حيث تظل الجملة جميلة وشائقة إلى أن يظهر ما هو أجمل منها أو ما هو أقل منها جمالاً، فيتغير شأنها لديه حسبما ظهر له عن سواها، ويظل يروح ويغدو حراً في قراره ومتربداً في حكمه. والصفة الأبرز في ذلك كله هي التحول والتحرك (أي عدم الثبات). ولا يقف شأن البدوي وتحولاته عند متاجع واحد في أرض واحدة، بل إنه يمتد نظره وخطاره ليسمح له بتغيير الموقع ومجادرة الأرض إلى سواها. يتحول عن موقعه ذاك بسهولة ويسر، ودون حسابات معقدة، لأنه يستطيع العودة إليه بسهولة ويسر وبلا أي حسابات أو تعقيدات. وكذا هو القارئ في حرية تصرفاته مع المقرء. حيث يصبح المحال ممكناً، والممكן مرغوباً عنه فكأنما هو محال. والبدوي لا يرى على الأرض حدوداً تمنع حركته وترحاله، وكذا

القارئ لا تحده حدود ما بين نص ونص ولا حتى داخل النص أو خارجه.

\* \* \*

هذه صورة بدوية لعلاقات القارئ بالمقرء. ولدينا صورة حضرية تضارع هذه الصورة وتنافسها، طرحها دي سيرتو، مستشعراً التحول الحضاري في حياة البشر، حيث صارت حاسة العين هدفاً مستهدفاً تتجه نحوها العروض من التلفاز إلى الصحف إلى شاشات الدعاية، مما وسم المجتمع الحديث بمسم خاص هو النمو السرطاني للرؤيا، حيث يُقاس كل شيء بقدرته على العرض البصري أو بقابليته لأن يكون معروضاً أمام الأ بصار حتى صارت عملية الاتصال عبارة عن رحلة بصرية. ذاك نوع خاص من الملاحم هو ملحمة العين (epic of the eye) وهو تحفيز نحو القراءة<sup>(17)</sup>.

هذا التحول الذي يشير إليه دي سيرتو دشن ما سماه بارت من قبل بعصر القارئ، وجعل المجتمع كله كتاباً مفتوحاً ومكشوفاً. تسرح فيه العين مترحلاً بين نصوصه بلا حدود، وبلا توقف. وأسهمت تكنولوجيا الاتصال بفتح كافة المنافذ التي كانت مسدودة من قبل، وجاءت ثقافة الالاحدود في عصر الالاحدود. وصار التعدد والتنوع هو العلامة على كل مقرء وعلى كل حالة من حالات الاتصال. وأمكن الملاحظ أن يرى حقيقة مقوله روبيير اسكارييت من أن (هناك في الأقل ثلاثة آلاف طريقة لارتياد الحدث الأدبي ودراسته)<sup>(18)</sup>.

هذا تحول نوعي في فعل الاتصال وفعل القراءة، مما جعل النص قابلاً للسكنى مثل شقة مستأجرة - حسب تشبيه دي سيرتو<sup>(19)</sup> - وتحول الملكية الخاصة إلى فضاء مستعار يستعيده

شخص آخر استعارة مؤقتة، وكعادة المستأجرين حينما يقطنون شقة مستأجرة فإنهم يحدثون فيها تغييرات ويفرشونها بأفعالهم وذاكرتهم، وكذا يفعل المتكلمون في اللغة حيث تتدخل ألسنتهم ولهجاتهم المحلية، وتحویلاتهم التعبيرية مع ما يحملونه من تاريخ شخصي، يتمازج ذلك ويشابه المقصود بوصف النص شقة مستعارة قابلة للسكنى وتسمح لساكنها أن يستخدمها وأن يتمازج معها بحرية تامة ما دام فيها. ولكن المستعار يُعار أيضاً كما قال أبو حامد الغزالي<sup>(20)</sup>. وكحال أي شقة مستأجرة فإن النص يظل قابلاً للانتقال من مستأجر إلى آخر ومن مستعار إلى آخر، وكذا القارئ يتحول ويتنقل مما يجعله بدرياً متراجلاً.

هل هذا هو ما جعل ألفن توفلر<sup>(21)</sup> Alvin Toffler يعلن عن ميلاد فصيلة بشرية جديدة، متولدة عن انفجار الاستهلاك الفني...؟ هذه الفصيلة الجديدة تحت التكوين حيث تشق طريقها وتشرّب من بين وسائل الإعلام. ومن المفترض أنها تتميز بقدرتها الذاتية على الحركة. إنها بقدرتها الحركية تمثل عودة إلى الأساليب البدوية القديمة، ولكنها تقنص الآن وتتحرك في سهول وغابات صناعية.

هذا التمثيل من توفلر أغري دي سيرتو بأن يتصور القراء على أنهم رحالة<sup>(22)</sup> (Travellers) يتذقّلون عبر أراض هي ملك لآخرين، مثل البدو إذ يغتصبون طريقهم عبر حقول ونصوص لم يكتبواها.

هذا الزخم المتلاحم في عصر ملحمة العين من تحول كل شيء إلى (م Moreno) وإلى (مرئي)، ثم تحرك كل شيء وعدم استقراره جعل القراءة لا تواجه فعل الزمن، حيث صار الزمن قوة خارقة في المسح والإلغاء. فالمرء ينسى نفسه في هذا الخضم وينسى سواه. ولم تعد القراءة حاويةً يحفظ ما يقع داخله، أو لعلها تحفظ ما ترى

على وهن وضعف. ومن هنا فإن فعل القراءة يصبح بمثابة التذكر المستمر للفردوس المفقود (دي سيرتو 174)، فكأننا حين نقرأ نذكر ما نسيناه. ولكننا ننسى ونحن نتذكر. فالذكر هو فعل آخر من أفعال النسيان.

ولكن... هل ستظل صورة القارئ على ما هي عليه من تحرك وترحال...؟.

إن دي سيرتو يطرح صورة<sup>(23)</sup> مرادفة يرى فيها أن عالم ملحمة العين بات له من الحركة ما يفوق كل ملاحقة. وبما أن وسائل الاتصال تزداد حركة وتغزو فضاء الأشياء بحركتها هذه، فإن المستهلكين قد تخلوا عن الترحال واستقروا في أماكنهم، بينما ظلت وسائل الاتصال في حركة لا تقر ولا تكل. وتظل بذلك في عالم متحرك ليس له حدود وليس عليه سلطة منظمة.

## - 6 -

بعد دخول المقرؤء في فضاءات المرأة المهمشة، وتحول القارئ إلى بدوي مترحل، لا يعرف حدوداً ولا ينتمي إلى موقع، ماذا يبقى للمؤلف بوصفه (اسمها) يزين النص ويتوّجه...؟

إن المؤلف يتحول في هذه العملية إلى بدوي مترحل أيضاً. لكنه لا يترحل من مكان إلى مكان، إذ لا يملك هذه القدرة. إنه متزم بموقعه، بنصه، ولكنه يترحل من عصر إلى عصر ومن ثقافة إلى ثقافة، ومن تصور إلى تصور. ولا ريب أن شخصية المتنبي قد ترحلت في كثير من الأزمنة. كما قد مرت بتغيرات جذرية في صورتها الذهنية والثقافية، حسب تغير المعرف والثقافات والأذواق مما يجعله مؤلفاً نموذجياً، و يجعله شخصية متتحوله

ومتغيرة، أي دائمة الترحال.

لذا طلب شكسبير من قارئه أن ينساه لأن المؤلف إذا ما دخل في حالة التناسي فإنه يتحرر من شروطه الواقعية المعاشرة ليصبح فكرة من أفكار النص أو شخصية من شخصياته، مثل أبطال المسرحيات (نص شكسبير في مطلع الدراسة).

والمؤلف لا يستطيع أن يتحول إلى قارئ لنصه إلا إذا تمكّن من نسيان النص - كما لاحظ سارتر<sup>(24)</sup> -، ذلك لأن وعي المؤلف بنصه ومعرفته التامة به تجعله عاجزاً عن الاندهاش أمام المفروء لأنّه يعرف كل ما على الصفحة من كلمات، وما سوف تؤول إليه من نتائج. لكنه إذا ما نسي المكتوب فإنه سيقرأ باندهاش وتعجب، كما حدث لروسو حينما أعاد قراءة (العقد الاجتماعي) في آخر حياته<sup>(25)</sup>، فاندهش مما قرأ لأنّه نسي المكتوب فتسنى للنص أن يكون مادة مفروءة لمؤلفه. إن النص لا يكون مفروءاً إلا إذا كان متحركاً، والمعرفة الواقعية به تجعله ساكناً وتحرمه من الحركة. وهذا الوعي يربط بين الكلمات وصورها الذهنية في الذاكرة، ولا يسمح للعين بأن تسبح بحرية عبر السطور. ولا تكون حركة إلا في حالة الاستكشاف، والمرء لا يستكشف إلا ما يجهله ويخفى عليه.

ثم إن المعرفة الواقعية تستتبع معها حدوداً تحدّ النص، بداية ونهاية، والنص المحدود لا يسمح بالتحرك والانفتاح، ولا يسمح للناظر فيه أن يتتجاوزه أو أن يدخله مع غيره من النصوص. لذا لا بد للمفروء أن يكون غير مألف (جديد أي منسي) لكي يكون حرّاً مع قارئ طليق من قيود الذاكرة والوعي.

ومن هنا تأتي صلة الكتابة مع النسيان لكي يكون المكتوب مفروءاً، كما تأتي صلة الكتابة مع الموت، إذ إن موت المؤلف

ضروري لحرية المقرؤه والقارئ. ولقد كان الإغريق على وعي بهذه العلاقة بين الخلود والموت، ولذا جعلوا أبطال أساطيرهم يموتون شباباً. ومقابل هذا الموت التراجيدي يتحقق للبطل خلود نصوصي دائم التحرك والتحول، ومن ثم دائم التجدد<sup>(26)</sup>.

وفي رواية (خريف البطريق) لماركيز، مات الدكتاتور خمس ميتات<sup>(27)</sup>. وذاك لكي يحدث النص وتحدث الفانتازيا الكتابية. وكأنما هذه الميتات رمز لفكرة إنبعاث النص وتتجدد مع كل قراءة. إذ إن إهمال النص موت له، وقراءته حياة وإنبعاث. وهذه الميتات الخمس هي موت للمؤلف وإنبعاث للمقرؤه.

\* \* \*

هنا يكون زمن القارئ حيث اللاحدود من جهة وحرية القارئ والمقرؤه من جهة ثانية. وبالتالي تكون المعرفة حرة والثقافة مفتوحة وحية. وشروط المقرؤه شروط الإنسان بوصفه لغة وبوصفه نصاً مترحلاً.

## الهوامش

- (1) انظر عبد الله الغذامي : الخطابة والتکفیر 37 ، النادی الأدبي الشفافی ، جدة 1985.
- (2) علي بن عبد العزیز الجرجانی : الوساطة 15 ، تحقیق محمد أبو الفضل إبراهیم وعلي محمد البجاوی . مطبعة عیسی البابی الحلبی ، القاهره ، 1966. ومثل ذلك مقدمات المؤلفات العربية وكتب الأمالی .
- (3) عبد القاهر الجرجانی ، أسرار البلاغة 109 ، تحقیق هـ. ریتر . مطبعة وزارة المعارف ، استانبول 1954.
- (4) سارتر : ما الأدب 72 ، ترجمة محمد غنیمی هلال ، دار نهضة مصر ، القاهره د.ت.
- (5) قارن : عبد الله الغذامي : الخطابة والتکفیر 76 .
- (6) قارن : UMBERTO ECO: INTERPRETATION AND OVER INTERPRETATION 69 CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, CAMBRIDGE 1992.
- (7) سنخصص مفهومات إیکو حول القارئ والقراءة برقفة خاصة تأتي لاحقاً، إن شاء الله .
- (8) قارن : J.H.MILLER: THE CRITIC AS HOST, 217.

مقال ضمن كتاب :

DECONSTRUCTION AND CRITICISM, CONTINUM, NEW YORK 1968.

- (9) السابق 217 - .220
- (10) السابق .224
- (11) السابق .225

(12) الباقلاني: إعجاز القرآن 211 - 223 تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة 1977.

(13) سارتر: ما الأدب 67 - 68.

(14) قارن:

MICHEL DE CERTEAU: THE PRACTICE OF EVERYDAY LIFE 43 UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, BERKLEY 1988 (tra. by S. RENDALL).

(15) المواردة مصطلح أطلقه ابن رشيق على تداخل النصوص. انظر: العمدة 2/289 حقوقه محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت 1972.

(16) دي سيرتو (هامش رقم 14) ص 44.

(17) السابق XXI ..

(18) إسكار بيت: سوسيولوجيا الأدب 26 ترجمة آمال عرموني، منشورات عويدات باريس 1978.

(19) دي سيرتو (هامش 14) ص XXI.

(20) أبو حامد الغزالى: منطق تهافت الفلسفة المسمى معيار العلم 86، تحقيق سليمان دنيا، دار المعارف، القاهرة 1961.

(21) توفلر: ورد عن دي سيرتو (هامش رقم 14) 225 - 225 .165.

(22) دير سيرتو 174.

(23) السابق 165.

(24) سارتر: ما الأدب 50.

(25) السابق 49.

(26) هذه ملاحظة ميشيل فوكو، انظر: FOUCAULT READER 102 ED. P. RABINOW, PANTHEON BOOKS, NEW YORK 1984.

(27) أشار إلى ذلك حامد أبو أحمد: الدكتاتور في سأم مملكته - قراءة في خريف البطريق لماركيز - مجلة فصول 139 - 153. المجلد الحادى عشر، العدد الثاني، صيف 1992.



## سيد المعاني: الأعمى هو الأبصر

«طه حسين سيد المعاني»

- 1 -

قال الجاحظ مرة إن المعاني مطروحة على الطريق<sup>(1)</sup>. بمعنى أنها مبذولة وظاهرة، غير أن طه حسين يكشف لنا عبر خطابه الإبداعي أن المعاني مستوره مطموره، وأنهن سيدات محجبات أو هن أخوات الصفاء اللواتي يسكنن في أعماق عميقة ومسكنهن (الضمير) هذا الضمير الذي يحتاج إلى (مرأة) سحرية يحتال صاحبها لكي يصويبها إلى عمق الأعماق فيكشف عما في الباطن.

وإن كانت القسمة الثقافية قد منحت الألفاظ للأوائل فإنها أعطت المعاني للمتأخرین - كما يقول ابن جنی<sup>(2)</sup> - . وكم ترك الأول للآخر حسب تساؤل أبي تمام<sup>(3)</sup> .

وبما أن المعاني سيدات محصنات وهن أخوات الصفاء<sup>(4)</sup>، وبما أنهن كون إنساني متعال ومحروس فإن البشر ليسوا أهلاً للمعاني وليس يدركها إلا أولوا العزم منهم<sup>(5)</sup> .

ولذا فإن المعاني لا تقع في دائرة الإبصار الحسي، والعينان المبصرتان ليستا الأداة القادرة على كشف المعنى.

والأعمى - وحده - هو الأبصر والأحکم، ومن هنا فإن طه

حسين يأتي إلينا بوصفه سيد المعاني وأخاهن، وبوصفه ذا العزم والفهم، وإن بدا ظاهرياً أنه سيد الألفاظ.

ولكن المعاني تحتاج إلى (ذات حكمة) وتحتاج إلى (أداة سحرية). وهما ما ستفق عليه هنا عبر قراءتنا لكتاب طه حسين (مرأة الضمير الحديث) وهو كتاب يكشف عن النسق الابصري واللامجازي لدى طه حسين، حيث تأتي (المرأة) بيد (الأعمى) لا بوصفها مجازاً ولكنها قيمة دلالية خاصة جداً وذات علاقة وثيقة تكون الكاتب أعمى ومن هنا فإن وجود المرأة بيده ينطوي على معنى خاص وعلى حكمة ذاتية عميقة من حيث إن الأعمى - هنا - هو الأبصر. وهي مقوله مخبوعة في خطاب العميد توصل إليها بالذات الحكمة والأداة السحرية.

## - 2 -

### الذات الحكمة:

يحكى صاحب الأغاني<sup>(6)</sup> أن رجلاً جاء يسأل بشار بن برد عن دار صاحب له، فأخذ بشار يصف له الطريق إلى الدار غير أن الرجل لم يفهم فما كان من بشار إلا أن أمسك بيد الرجل وقاده قوداً عبر الطرق حتى وضع يده على باب الدار وجعله يلصق يده بالباب وراح يردد بشار كلمته المشهورة:

أعمى يقود بصيراً لا أبالكم      قد ضل من كانت العميان تهديه.  
إذا كان المبصر لا يرى أي لا يفهم فهو إذن ضال، ولا بد حينئذ من هدايته إلى الطريق. وما حدث لبشار حينما اكتشف أن صاحب العينين لا يرى ولا يفهم وراح بشار يمسك بيده حتى وضع يد الرجل على الباب وجعله يلمس الباب لمساً فإن طه حسين

يكشف في كتابه هذا أن ذوي العيون لا يبصرون المعاني، مما يعني أنهم بحاجة إلى من يبصرونهم ويدلهم على الطريق ويضع أيديهم على المعاني ويجعلهم يلمسونها لمساً. كما فعل بشار من قبل، وهو ما سيفعله طه حسين فيأخذ بأيدي ذوي العيون إلى أبواب المعاني ويحسّن لهم بها ويجعلهم يلمسونها لمساً.

وأول ذلك ما نجده في مطلع الكتاب حول ما ورد في الحديث الشريف عن ثلاثة رجال، أبصر وأقرع وأعمى، أراد الله أن يمتحنهم فأرسل لكل واحد منهم ملكاً يسأله عما يتمنى فتمنى كل واحد منهم أن يشفى من علته، وأن يكون له مال وغنى، فكان لهم ما تمنوا، ثم أرسل الله الملك إلى كل واحد منهم مرة أخرى، ولكن على هيئة رجل فقير يطلب حسنة وعطافاً ولما جاء للأبرص قابله بالزجر والنهر وتعالى عليه مدعياً أنه صاحب جاه ومال ورثه كابرًا عن كابر، وأنه لم يك ذا علة وفقر من قبل، وكذا فعل الأقرع. وهنا انهالت الدعوات على لسان الملك المتمثل على هيئة الفقير بأن يرد الله عليهم علتهما إن كانوا قد كذباً وهذا ما صار - حيث عاد للأبرص برصده وللأقرع داؤه.

أما الأعمى فقد رحب بالفقير وأظهر الامتنان لفضل الله عليه بأن جعله يبصر وأعطاه مالاً وقال للفقير السائل إليك مالي فخذ منه ما تشاء. فقال له الملك لا حاجة لي بمالك ولكنني جئتكم ممتحناً، وراح يدعو له بالبركة والخير<sup>(7)</sup>.

يقتبس طه حسين هذه الحكاية الواردة في حديث شريف، وهي حكاية دالة وتكشف عن أطروحة هذا الكتاب، بل عن أطروحة الخطاب الأدبي لطه حسين كله، عن كون الأعمى هو الأبصر. وفي هذا الحديث رأينا ثلاثة نماذج بشرية لم ينجح منها سوى الأعمى

الذى رأى المعنى العميق للنعمـة والابتلاء، بينما عجز الآخـرـان عن إدراك هذا المعنى، مثلـما عجز صاحـبـ بـشارـ عن الفـهـمـ.

هذه خـلـفـيـة ثـقـافـيـة وـتـصـوـرـ ذـهـنـيـ تـصـدـرـ عـنـ رـؤـيـةـ طـهـ حـسـيـنـ عـنـ النـاسـ وـهـمـ هـنـاـ أـبـرـصـ وـأـقـرـعـ، وـسـيـأـتـيـ فـيـ طـيـاتـ الـكـتـابـ ماـ يـكـشـفـ عـنـ أـنـهـمـ أـيـضـاـ عـيـنـاتـ عـجـيـبـةـ وـسـقـيـمـةـ وـعـاجـزـةـ فـهـمـ كـائـنـاتـ مـمـسـوـخـةـ إـلـىـ حـشـرـةـ وـفـأـرـةـ وـدـيـكـ وـحـيـةـ وـكـلـبـ. وـهـيـ حـالـاتـ سـنـرـاـهـاـ فـيـ الـكـتـابـ تـرـدـدـ فـيـ خـطـابـ الـعـمـيـدـ، مـاـ يـقـتـضـيـ قـيـامـ هـذـاـ أـعـمـىـ الـذـىـ يـقـوـدـ الـمـبـصـرـيـنـ، مـذـ كـانـ الـمـبـصـرـوـنـ عـاجـزـيـنـ عـنـ إـدـرـاكـ الـمـعـانـيـ الـدـقـيـقـةـ.

- 3 -

### المرأة (اللامجاز) :

حينـماـ نـمـسـكـ بـكـتـابـ (مرـأـةـ الضـمـيرـ الـحـدـيـثـ) لـطـهـ حـسـيـنـ فـإـنـاـ يـجـبـ أـنـ نـقـرـرـ بـدـاـيـةـ أـنـاـ أـمـامـ ظـاهـرـةـ غـيرـ مـجـازـيـةـ، مـنـاقـضـةـ لـلـمـجـازـ وـمـنـاهـضـةـ لـهـ، وـهـيـ لـذـاـ لـيـسـ ظـاهـرـةـ أـدـبـيـةـ وـإـنـماـ هـيـ ظـاهـرـةـ ثـقـافـيـةـ. وـالـمـرـأـةـ هـنـاـ لـيـسـ مـجـازـاـ، لـاـ بـمـعـنـىـ أـنـهـ حـقـيـقـةـ، وـلـكـنـهاـ شـيـءـ آـخـرـ، فـالـمـرـأـةـ بـيـدـ أـعـمـىـ لـاـ تـأـخـذـ مـيـزـتـهاـ مـنـ كـوـنـهـاـ تـعـبـيـرـاـ مـجـازـيـاـ، وـلـوـ كـانـتـ مـجـازـيـةـ لـاـنـتـفـيـ دورـ الـعـمـىـ هـنـاـ. هـذـاـ مـنـ جـهـةـ ثـانـيـةـ إـنـ القـوـلـ بـمـجـازـيـةـ (الـمـرـأـةـ) يـجـعـلـ الـأـمـرـ مـعـ طـهـ حـسـيـنـ هـنـاـ عـادـيـاـ، إـذـ مـنـ العـادـيـ جـدـاـ أـنـ تـرـدـ الـمـرـأـةـ بـصـفـةـ الـمـجـازـيـةـ، وـهـيـ شـيـءـ يـشـعـ فـيـ الـكـتـابـاتـ شـيـوـعـاـ يـبـلـغـ حـدـ الـاـبـذـالـ.

وـنـحـنـ نـقـولـ بـلـاـ مـجـازـيـةـ الـمـرـأـةـ عـلـىـ أـسـاسـ أـنـ الـقـيـمـةـ الدـلـالـيـةـ هـنـاـ مـرـتـبـطـةـ بـكـوـنـ صـاحـبـهـاـ أـعـمـىـ، وـمـنـ غـيرـ الصـحـيـحـ إـغـفـالـ صـفـةـ (الـعـمـىـ) لـدـىـ طـهـ حـسـيـنـ، وـهـيـ صـفـةـ لـعـبـتـ دـورـاـ مـؤـثـرـاـ فـيـ صـنـاعـتـهـ الـأـسـلـوـبـيـةـ، وـفـيـ طـرـيـقـةـ تـفـكـيرـهـ كـمـاـ سـنـرـىـ فـيـ هـذـهـ الـورـقـةـ.

على أن التحدث عن طه حسين والمراة سيجرنا إلى عمل جابر عصفور (المرايا المتجاورة)<sup>(8)</sup> وهو عمل التقط المعنى العميق لمشروع طه حسين الأدبي، واستعارة (المرايا المتجاورة) تشير إلى التقابلات المتضاغفة عندما تتعاكس المرايا وتتدخل الصور في بعضها البعض متضاغفة ومتعاكسة في تبادل لا نهائي. ولقد أجاد عصفور في ملاحقة مفردة (المراة) وتردداتها وفي تأويله للمرايا الثلاث<sup>(9)</sup> لدى طه حسين، غير أنه صرف النظر عن كون طه حسين أعمى<sup>(10)</sup>. ونحن هنا نرى علاقة لافتة حول وجود المرأة بيد الأعمى، أو بالأحرى حول اتخاذ الأعمى قراراً بأن يصنع (مرأة) وأن تكون هذه المرأة عن (الضمير).

يختبر الأعمى أداته السحرية، وحينما نتقابل كقراء ومستقبلين لخطاب العميد مع عنوان مثل (مرأة الضمير الحديث) فإنه ليس بد من حضور حال الكاتب بوصفه (أعمى) وبأن هذه (المراة) بيد رجل لا يراها ومن ثم فإنه لا يحتاجها، ولكنه يصنعها لقوم يشعر أنهم بحاجة إليها، كما أنه يشعر أنهم لم يصروا ذواتهم الحقيقة التي هي (الضمير) بمعنى المضمر والمخبوء، وهو ما سيكشف الكتاب عنه. هذه هي أداة الأعمى، وهي أداة سحرية لا شك أن طه حسين أعمل الحيلة وشدد في إعمالها من أجل أن يصنع هذه المرأة وسنرى بعض حيله في الفقرة التالية.

- 4 -

كيف للأعمى أن يصنع مراته..؟ (أُم النص)

أول الحيل التي يحتالها طه حسين تأتي عبر نسبة الكتاب، إذ نجد طه حسين يصدر الكتاب بهذه العبارة:

(رسائل تنسب إلى الجاحظ وأراها محمولة عليه لأن تكلف التقليد فيها ظاهر - ص 5).

وفي ص 41 نجد عبارة أخرى هي:

(رسائل وقعت لي لم أعرف على طول البحث وشدة الاستقصاء، كاتبها ولا من كتبت له).

هنا يلعب المؤلف لعبته الأولى إذ يحمل غلاف الكتاب اسم طه حسين، ولكن الذي في الداخل ليس كتاباً وإنما هو رسائل وهذه الرسائل منسوبة ومحمولة فهي (ليست له) كما أنها (ليست لغيره). الكتاب له والرسائل ليست لأحد. وهي للجاحظ وليس للجاحظ ثم هي ثانياً لكاتب لا يعرفه المؤلف ولا يعرف من كتبت له.

كتاب ورسائل. نعرف صاحب الكتاب ولا نعرف صاحب ( أصحاب) الرسائل.

هنا يفصل طه حسين بين الكتاب والمكتوب وبين المؤلف وكاتب الرسائل. وترد الرسائل في مورد النفي، وهي نص غير منتب، وكأنما هي نص لقيط لا أب له، ولكن هل له من (أم)؟...؟

هنا تأتي المرأة بوصفها أمّا للنص، هذا النص الذي تبراً منه أبوه، ولم يقبل به الآخرون.

ولكن لم يتبراً الأب من نصه...؟

لا شك أن طه حسين يدرك أن العمى لا يسمح لصاحب أن يحمل مرأة. بينما هذا الكتاب هو (مرأة) وهي ليست مرأة مجازية، ولهذا راح ينسب الكتاب إلى آخر مبصر هو الجاحظ. ولكن الجاحظ ليس كامل الإبصار فهو جاحظ العينين ومصاب في باصرته

مما يجعله قريب الحال من العمى، ولذا يجري مباشرة نفي النسبة. ويظل النص غير متنسب لأنه مرأة بيد أعمى. والمرأة إذا ما حملها الأعمى فإنها حتماً لن تكون له وإنما هي لأحد سواه.

وهذه الرسائل بما إنها مرأة فهي ليست للأعمى طه حسين ولكنها يحملها لسواه ومن هنا جاء الكتاب بخلاف يحمل اسم المؤلف أما الرسائل فهي لغيره. وهذه حيلة كتابية تسمح للمرأة بأن تفعل فعلها مع وجودها بيد رجل أعمى. ولسوف نرى أفاعيل هذه الأداة السحرية التي تجعل الأعمى يقود المبصرين، ومن هنا فإن الأعمى هو الأبصر.

- 5 -

الآخر الضال:

هنا شخصيتان في كتاب (مرأة الضمير الحديث) إحداهما هي الذات المتكلمة، وهي ذات بصيرة تفهم وتعرف وتعتبر. والأخرى تأتي بوصفها ذاتاً فاقدة للرؤى وإن كانت ذات عينين سليمتين حسياً، وهي ذات لا تفهم ولا تعتبر مثل حال الأبرص والأقرع، كما رأينا في مطلع الحديث.

وتأتي المرأة لتكون أداة الاتصال بين الذات المتكلمة، وبين الآخر الضال.

ويصف طه حسين حالة الذات الضالة فيقول مخاطباً إياها خطاباً مباشراً:

(إنك تقرأ الكتب وتشهد الأحداث وترى العبر والمواعظ فتزعم لنفسك وللناس أنك تنتفع بما تقرأ وما ترى وما تشهد، وتخيل إلى

نفسك وإلى الناس أنك تستفيد مما امتلأت به الحياة من التجارب، على حين أنك لم تنتفع ولم تستفد ولم تصل الموعظة إلى قلبك، ولم تبلغ العبرة دخيلة نفسك - ص 87).

وهذه الذات الضالة ليست ذاتاً مفردة ولكنها ذات عمومية، وصفتها صفة عامة، ويؤكد طه حسين ذلك حينما يسأل نفسه: لمْ كتب هذه الرسائل . . . ؟

ويرد على نفسه الجواب قائلاً:

(لسبب يسير جداً وهو أن أمثالك من الناس كثيرون، بل أكثر جداً مما تظن، فليس هذا الكتاب إلا «مرآة» لن تكون أنت الشخص الوحيد الذي يرى نفسه فيها - ص 54).

هنا يأتي الفضاء البصري بوصفه فضاء فاسداً وينطوي على ضمير فاسد، ويتبع لغة الرسائل نرى أنها تحدد هذا الفضاء بصفته ضالاً وبصفته غير مبصر وإن كان ذا عينين.

وكلهم رجل واحد، وكلهم (صديقنا فلان)<sup>(11)</sup> وهي صفة يطلقها طه حسين على شخصه الذين يأتون من دون أسماء، ولا يملكون سوى صفات، فهم ذوو رؤوس غير مدركة، هم أبرص وأقرع (ص 10) ولذا فهم إلى ضلال وإلى مسخ، وتارة يمسخون إلى حشرة (ص 70) وتارة إلى فأرة (ص 72)، وهم حسب وصف طه حسين لهم:

(حية وكلب وديك، هؤلاء هم أصدقاؤنا القدامى - ص 76). إنهم نفوس للبيع (ص 86) وما كسبوه من حضارة فهي حضارة مزيفة لم تلامس أرواحهم (ص 89).

هذه صفتهم، وهذه صفة الحياة البشرية في كتاب طه حسين

هذا. والسؤال الآن هو هل هذا شيء عام وشامل...؟ وكيف سلم المؤلف من هذا الوباء الاجتماعي...؟ وهل هناك أي بادرة لخير من نوع ما...؟

نجد عند طه حسين بصيص أمل في الخلاص الأخلاقي يتمثل في قوله:

(أعجب للخير الممحض يستخلص من الشر الممحض - ص 158).

ويفسر حكمته هذه بأن يقول مؤكداً: (صدقني إذا ضفت بالناس فتعز عليهم بما يكتب الناس - ص 158).

غير أن هذا مشروع لا يتم بمجرد الوعظ والإرشاد ولكن يحتاج إلى قلم يضرب بمرأة من حديد ويحيلنا طه حسين إلى أحد رجال التاريخ الحديديين فيقول:

(أتذكر قول زياد رحمة الله في خطبته المشهورة لأهل البصرة: وأيم الله إن لي فيكم لصرعى كثيرة، فليحذر كل امرئ منكم أن يكون من صرعى - ص 78).

هذا تهديد مبطن يطلقه طه حسين مضمراً النية في أن يجعل مكتشفه الخاص (المرأة) أداة تcum الشر وتكشف عنه، وتدل من جهة أخرى إلى طريق الخلاص كي يتتسنى استخلاص (الخير الممحض من الشر الممحض) حسب عبارات العميد. وبما أنه أمام فضاء بصري عاجز ومرير فهو يحتاج إلى حكيم يكشف له علته، وهنا تأتي مرأة الضمير، وهي مرأة بيد رجل أعمى، والأعمى هنا - هو الأبصر. ولسوف نرى كيف تعمل هذه الآلة السحرية بيد هذا الذي لا يراها ولكنه يجعل الآخرين يرون ذواتهم فيها. والمرأة

- هنا - ليست لطه حسين بوصفه الذات المتكلمة ولكنها للآخرين . وهو غير محتاج لها لأنه يمثل (الخير الممحض) وضميره مكشوف من غير مرأة ، أما الآخرون فهم بحاجة إلى من يكشف لهم عن ضمائهم كي يروا أنهم ينظرون على (شر ممحض) .

والمرء لا يكون مرأة لذاته وإنما يكون مرأة لغيره ، وفي الحديث الشريف (المؤمن مرأة أخيه) مما يعني أنه ليس مرأة لنفسه ، وهو محتاج لآخر يكشف له ذاته مثلما أن الآخر محتاج إليه لأداء فعل الكشف ، وهذه وظيفة اجتماعية تبادلية تشير إلى صفة التكامل الاجتماعي عبر تبادل الأدوار .

- 6 -

المعاني بوصفها أجساداً :

فيما رأينا من أقوال في الفقرة السابقة تظهر لنا علاقة من نوع خاص ما بين الذات والآخر المحايث لها (صديقنا فلان . . . إلخ) وهي علاقة سلبية ترى الذات فيها أن الآخر مريض وعدواني (حشرة ، نملة ، ديك ، حبة . . . إلخ) بينما هي صحيحة ومسالمة .

وهذا يجعل الذات تمنع نفسها رسالة ووصاية على الآخر لأنه آخر في رأيها محتاج إليها وتأتي (المرأة) بوصفها صورة لهذه العلاقة غير السوية .

والمرأة ليست إلاً انعكاساً مقلوباً للصورة وهي انعكاس سطحي باهت لأصل ترى الذات أنه أصل غير سوي ، والانتقال هنا من (الأصل) إلى (الانعكاس) يحمل آليات حسية تحتل حاسة (اللمس) فيها الفعل الأهم . فالصورة هنا لا ترى إذ ليس من شأن الأعمى أن

يرى ولكن الأعمى يتعرف على الأجساد بواسطة (اللمس)، وهو هنا يعرف الآخرين ويدلهم على المعاني بواسطة (اللمس) أيضاً. فالآخرون ذوو عيون.. نعم، لكنها عيون لا تبصر المعاني. ولذا لزم الأخذ بأيديهم مثلما فعل بشار بن برد من قبل، حيث أمسك بيد المبصر وقاده قوداً حتى جعله يلمس الباب. وهذا ما يفعله طه حسين حيث يأخذ بيد قارئه و يجعله (يلمس) المعنى لمساً. وتحول الأشياء هنا من واقع مرئي إلى صور ملموسة.

يتحول المعنى إلى (جسد ملموس) كما يتحول إلى (جسد معكوس) كما سنوضح في التالي.

### 6 – 1 تحويل المعنى إلى جسد ملموس:

حينما تكون المرأة عن (الضمير) حسب عنوان الكتاب فهذا أولاً يعني إلغاء الفروق ما بين المبصر والأعمى إذ يتساوى الإثنان في إدراكيهما لما في الضمير. وما في الضمير لا يدرك بالعيون الحسية، ولكنه يحتاج إلى أداة سحرية، وهي هذه (المرأة) بيد رجل أعمى، ولقد قلنا من قبل إنها مرأة غير مجازية. ولو كانت مجازية لسقط كل اعتبار لكونها بيد الأعمى، ولسوف تضيع القيمة الدلالية النابعة من طه حسين كشخص وكمبدع، كما ستضيع المغازي الأسلوبية التي تكشف عن بعض أسرار أسلوب طه حسين.

على أن الإحالة إلى (الضمير) واحتزاع مرأة تكشف هذا المضمر ستقودنا إلى التعرف على خبايا الخطاب لدى طه حسين، وإحدى هذه الخبايا هي في عمليات تحويل المعنى من عالم الإضمار إلى عالم الحس. وفي قصة أبي الرمل ما يوضح ذلك.

وهي حكاية يصطنعها طه حسين في كتابه (ص 14) يجعل فيها

أبا عثمان الجاحظ يروي لأبي الرمل حكايات عن الجن والعفاريت والغول، أي سكان المضمر والمبغوء، ومعاني الضمير. وهذا ما جعل أبا الرمل مهتماً وخائفاً ومثقل الضمير مما دفعه إلى أن يفر إلى الصحراء طلباً للراحة والسلوان.

وهناك تقابله فتاة حسناء على هيئة بنت من بنات الأعراب، فيخاطبها وتخاطبه ومع التخاطب يكتشف أنها (الغول) تجسّدت له جسداً وصوتاً وتحوّلت من معنى وحكاية في الضمير إلى جسد ملموس. وهنا أصاب الرعب أبا الرمل وراح يجري هارباً منها وهي تلحق به حتى وصل إلى منزله، فدخلت معه وشاركت في حياته، حيث يراها ويسمعها بينما أهله لا يرونها ولكنهم يلاحظون أباهم يحكى مع المضمر. وكلما تكلم مع أهله ردت هي عليه.

وظل أبو الرمل على حال من القلق يشكو همه لأبي عثمان الذي كان السبب في كل ما جرى له منذ حدثه بأحاديث الجن والعفاريت.

\* \* \*

هذه حكاية تكشف لنا كيف يتحول المعنى من عالم الضمير إلى عالم الحس بواسطة (المرأة). وإن كانت شخصية أبي عثمان هي المعادل الدلالي للمرأة فإن الغول بما أنها معنى مخبأ ومستور تتحول إلى جسد ملموس ومسنون، وهذا تحول دلالي يتوصل بالسرد وبالآليات التجسد المنسوبة لهذه الكائنات الخفية.

وإن كان طه حسين يستخدم خياله هنا لتجسيد المعاني فإنه يستخدم الألفاظ - أيضاً - لتحقيق هذا التحول كما سنرى في الفقرة التالية :

## 6 - 2 تحويل المعنى إلى جسد معكوس:

إن آلية المرأة وطريقة عكسها للصورة هي ما نراه فعلاً في  
أسلوب طه حسين حيث نقرأ مثلاً قوله: (ص 35)

يُسْرِكُ اللَّهُ لِلْخَيْرِ، وَيُسْرِرُ الْخَيْرَ لَكَ  
وَصَرْفُكُ اللَّهُ عَنِ الشَّرِّ،  
وَصَرْفُ الشَّرِ عَنْكَ  
وَدَلْكُ اللَّهُ عَلَى الْحَقِّ،  
وَدَلْقُ الْحَقِّ عَلَيْكَ  
وَسَاقْكَ إِلَى الصَّوَابِ،  
وَسَاقَ الصَّوَابَ إِلَيْكَ... إلخ.

حيث تعمل المرأة عملها وجملة (يُسْرِكُ اللَّهُ لِلْخَيْرِ لَكَ) هي انعكاس في مرأة للجملة السابقة عليها (يُسْرِكُ اللَّهُ لِلْخَيْرِ). وكذا مع سائر الجمل. وكأن طه حسين يمسك فعلياً مرأة يضعها أمام الجملة الأولى فتأتي معكوسة في الجملة الثانية، وفي ذلك عمل حقيقي محسوس وملموس للمرأة يتجلى في هذه الجمل، مثلاً أنه أسلوب يشيع لدى طه حسين. وهذا يحيلنا إلى كون (العمى) لدى طه حسين عاملأً أساسياً في تكوين أسلوبه وبناء خطابه الإنسائي. فالأعمى يتعرف على الكائنات بواسطة (اللمس) واللمس يقوم على تتبع أجزاء الجسم جزءاً جزءاً. ولا يمكن للأعمى أن يدرك إدراكاً كلياً كحال المبصر حينما يكتفي بنظرة لاقطة، وإنما يحتاج الأعمى إلى تلمس أطراف الجسم وأجزائه واحدة واحدة إلى أن تتكون لديه صورة ذهنية عن هذا الجسم. ثم يجري اختزان الصورة في الضمير وإذا ما رغب هذا الأعمى في استخراج الصورة من الضمير فإنه في

حالة طه حسين يخترع مرأة لهذا الضمير ثم يخرج الصورة من عالم الذهن إلى عالم الحسّ كما حدث في إخراج الغول.

كما أنه يخرج هذه الصورة مصحوبة بالمرأة العاكسة فتأتي الأجزاء معكوسة على سطح المرأة كما في الجمل المتعاكس (يسرك الله للخير، ويسر الخير لك... إلخ).

وبما أن (اللمس) هو وسيلة الأعمى للتعرف فهو - أيضاً - وسيلة للتعريف، وقد فعل بشار بن برد ذلك حيث وضع يد صاحبه على الباب وجعله يلمسه لمساً. وطه حسين يفعل الشيء نفسه فيجعلنا نلمس معانيه لمساً، وانظر إليه يقول: (ص 108)

(يشغلهم بالحياة عن الحياة،

أو قل يشغلهم بالخوف على الحياة عن الحياة

أو قل يشغلهم بحب الحياة عن الحياة).

وهو هنا يلاحق أجزاء المعنى ويجرها جزءاً جزءاً ولا يدع أي جزء منها يفلت من يده فهو يلمس المعنى من كل ركن من أركانه ويجلبه مجراً ليضعه بين يدي القارئ كاملاً غير منقوص ولا يدع في (الضمير) أي عنصر من عناصر الدلالة أو احتمالاتها.

إنه التعرف على الجسد عبر لمس أجزائه جزءاً جزءاً كما هي حال الأعمى ثم التعريف به حسب الطريقة نفسها. فالمعنى أجساد وليس صوراً ذهنية، إنها تتحول من كونها صوراً إلى أن تكون أجساداً كما حدث للغول، وهي أجساد ملموسة، نتعرف عليها باللمس. وهنا ينكشف الضمير بهذه (المرأة) الأسلوبية يحملها الأعمى ولا يجعلها مادة للرؤى ولكنها مادة للمس، واللمس الفعلي.

ومن هنا نقول إن العمى لدى طه حسين عنصر أساسي لا بوصفه عاهة وإنما بوصفه (أداة) فاعلة في تكوين أسلوبه وتصميم خطابه.

- 7 -

### النص الأم كبديل عن النص الأب:

حينما يلتجأ طه حسين إلى قتل المؤلف (الأب) في هذا الكتاب فينسبه إلى غيره أولاً ثم يلغى هذه النسبة ثانياً، فهو هنا يثبت النص ويلغى مؤلف النص، و يجعله نصاً لقيطاً لا أب له، ولكن الثابت أن له (أاماً) وهذه هي (المرأة)، حيث صارت المرأة هي صانعة النص ومولدته. وبما أنها مرأة بيد رجل أعمى فإن انتسابها إلى من لا يراها يصبح غير ممكن ولذا نسب طه حسين النص إلى غيره، ثم ألغى هذه النسبة فصار النص طليقاً وحرراً من سلطة الأب وأصبح نصاً أمومياً يعتمد على الرحم وعلاقة الدم، أي علاقة الحس لا علاقة الذهن.

من هنا جاء الملموس المحسوس ليكشف الرحم المخبأ (الضمير) والذي به يصبح (المعنى) كائناً أعمى لا يتجلّى إلا باللمس ولا يتعرف على الآخر إلا باللمس وبالسمع. ومن هنا جاءت معاني طه حسين ملموسة ومسموعة. وجاء الأعمى بوصفه الأحكام والأبصار - كما هي العبرة في الأثر الشريف عن الأبرص والأقرع والأعمى - وفي هذا انتصار المعلول لعلته عبر جعلها قيمة تميز وارتقاء بدلاً من كونها عاهة ونقصاً. كما أنها صارت أساساً إبداعياً يفسر لنا المظهر الأسلوبي لطه حسين.

## الهوامش

- (1) الجاحظ: *الحيوان* 3/ 131 ت. عبد السلام هارون. القاهرة 1938.
- (2) هذا ما نقله ابن رشيق عن ابن جني، انظر العمدة 2/ 236 ت. محمد محبي الدين عبد الحميد. دار الجيل بيروت 1972.
- (3) أبو تمام: *ديوانه* 2/ 161 ت: محمد عبده عزام. دار المعارف بمصر 1969.
- (4) طه حسين: *مرأة الضمير الحديث* 157 دار العلم للملائين. بيروت 1972.
- (5) السابق 13.
- (6) الأصفهاني: *الأغاني* 3/ 59 دار الفكر. القاهرة د. ت.
- (7) طه حسين: *مرأة الضمير الحديث* 10 وهو أثر شريف.
- (8) جابر عصفور: *المرايا المتجاوحة* - دراسة في نقد طه حسين - الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 1983.
- (9) السابق 46، 54، 58.
- (10) السابق 33 - 34.
- (11) تكرر صفة (صديقنا فلان) كثيراً في كتاب (مرأة الضمير الحديث) انظر ص 73، 54، 75.

## ما بعد الأدونيسية: شهوة الأصل

أبهذا الطريق الذي يرفض أن يبدأ

أبهذا الطريق الذي يجهل أن يبدأ

أدونيس (\*)

- 1 -

ماذا يبقى من أدونيس بعد أربعة عقود من الكر والكر  
والكر...؟!

وما جدوى التحدث إذا ما رفض المجتمع وعامة الناس هذا  
المشروع، واقتصرت الحداثة على نخبوية اصطناعية...؟!

هذان سؤالان لا يمكن أن يغيبا على (قارئ) أدونيس، كما أنه  
لا يمكن الاستغناء عنهما أو تجاهلهما إذا ما أردنا فهم وتفسير  
تحولات أدونيس وحالات (الفر) من تحت (كراته) المتابعة. ويبدو  
أن أدونيس على وعي بهذين السؤالين كليهما، وليس من الصعب  
استراغ النظر إليهما من تحت جلدة الكلام.

وهذا يدخل في إطار القراءات الممكنة لمجمل أعمال  
أدونيس. وهي قراءات ليست متعددة، فحسب، ولكنها - أيضاً -  
متضاربة وقد تكون متناقضة، أو في الأقل قابلة للتناقض. وإن أي  
قراءة لأدونيس سلبية كانت أم إيجابية لهي شيء ممكن من جهة،

وقابلة للنقض بقراءة أخرى معاكسة من جهة أخرى. ولهذا نلاحظ أن كل الذين كتبوا عن أدونيس كانوا على (حق) أو هم بالأحرى على شيء من (الحق). ولكل منهم براهينه المستمدة من (كلام) أدونيس المعلن والمنشور. ولذا جاءنا (أدونيس المتخل)<sup>(1)</sup> وجاءتنا (الرابطة الأدونيسية)<sup>(2)</sup> وجاءنا أدونيس المخرب والمفسد<sup>(3)</sup>، مثلما جاءنا أدونيس الرائد المبدع الغيور على الثقافة والأمة واللغة.

ولكل قراءة من هذه القراءات وجهها وبراهينها وهي على (شيء من الحق) وفي أدونيس شيء من هذه كلها ونصوصه تعطي طالبيها ما يطلبون.

ولتكنا نقول إن أدونيس وهو مفتوح على هذه التأويلات كلها، هو أيضاً ليس أياً منها. والمسألة تعتمد على الطريقة التي يجري بها تshireح<sup>(4)</sup> (تفكيك...؟) الخطاب الأدونيسى.

ولا شك أن خطاب أدونيس اليوم (وأركز هنا على كلمة اليوم) هو خطاب محجب. وأننا أحيل هنا إلى مصطلح أهل الحديث في كون المعاصرة حجاباً.

والخطاب المحجب لا يصل إلينا سافراً، بل يصل مع حجاباته، ونحن لا نقرأ ونفسر الخطاب ولكننا نقرأ هذه الحجابات، سواء ما هو تجميلي منها أو ما هو تشويهي. وكمال أبو ديب من جهة، وكاظم جهاد من جهة أخرى لا يقرآن الخطاب بما أنه خطاب إيداعي فكري موضوعي، ولكنهما يستقبلان الحجب أي الخطاب محجبًا بأقمشة تزهو عند أحدهما وستودع عند الآخر. إن المؤلف عندهما (حي) بمعنى أنه موجود وحاضر وفاعل ومنفعل. ويفيدوا أن النص الأدونيسى أقوى من أن يسمح بإعمال مصطلح (موت المؤلف)<sup>(5)</sup>. ولذا صار حضور المؤلف حجاباً يقمع الخطاب فيلغى

زمانيته وتحوله إلى (خطاب وقتى محجب)، وهذا لا يؤهل أي واحد منها لإعطاء حكم نقدى عن أدونيس، أو لقراءة الخطاب الأدونيسى قراءة إبداعية، ولو جرب أبو ديب أن يقرأ أدونيس مثل قراءته عن الشعر الجاهلي أي قراءة الخطاب غير المحجب لخرج منها بنتائج مختلفة. على أني هنا لم أنس تحليلات كمال أبو ديب لبعض قصائد أدونيس وهي فعل نقدى تطبيقي متميز، غير أن هذا ما لم أقصد هنا، وإنما قصدت تصوير التجربة وتمثيلها حضارياً ومعرفياً. وكذا يُقال عن كاظم جهاد الذى قدم جاك ديريدا كخطاب سافر في الوقت الذى ظهر أدونيس عنده من تحت الحجب.

الخطاب المحجب - إذن - يفرض علينا قراءة محجبة ولن نخرج بقراءة متتجاوزة (حسب المصطلح الأدونيسى) إلا إذا حاولنا إزاحة الحجاب المدثر لعيوننا ولجسد النص، وتعاملنا مع (الخلاصة) الإبداعية والفكريّة لأدونيس لكي نحاول التعرف على ما يمكن أن يبقى منه بعد أربعة عقود من الآن.

إنها محاولة للإصغاء إلى الصوت الآتى من الزمن الآتى، وكما يقول روبير أسكاربيت فإن لكل مؤلف موعداً مع النسيان، بعد موتهعشرين سنة. فإذا أن يُولد يومها أو يطويه النسيان ويتنهى<sup>(6)</sup>.

من أجل أن يحيا المؤلف لا بد من (موت المؤلف). وحياة أي مؤلف مبدع هي في (خلاصته) التي تمثل الذاكرة الثقافية للأمة عنه، ورجال كالجاحظ والمتبنى ليسا سوى سوى ذاكرة كامنة في الوجودان الذهني للأمة وهذا الكامن الوجوداني هو (الخلاصة) الإبداعية والفكريّة لكل منها.

ما الخلاصة الأدونيسية - إذن - .. .

ما هو أدونيس في مرحلة ما بعد الأدونيسية .. .

## - 2 -

يبدو أدونيس مشغولاً انشغالاً مصيرياً بفكرة (الأصل). هذا الحدائي المغالي في حداثته والمتمادي في التحدث بلا تورع - حسب الصورة النمطية عنه -، يظهر مهوماً بفكرة الأصل والتأصيل، وكأنما هو أصولي متعمق في أصوليته.

وهذا ليس موقفاً منعزلاً أو ناشزاً وإنما هو هاجس متكرر ومتجدد الحضور في كتابات أدونيس. فالحداثة عنده مصطلح مرادف وليس مصطلحاً مغايراً. والمرادف دائماً صديق وودود وينوي الخير والصلاح لرديفه، وليس معادياً وعدوانياً وتدميرياً.

والحداثة أصل ينضاف إلى (أصل) وينبئ عن (أصل) ويسعى إلى طرد كل دخيل على ذلك الأصل. وإذا ما كانت الحداثة (أصلاً) فهذا معناه أنها ليست نقضاً وليس غريبة وليس شاذة، بل ربما يقول قائل إنها - أيضاً - ليست جديدة، وكأنك تقول إن الحداثة ليست حداثة.

هذا تأويل ربما يكون متعسفاً ومغالياً في سحب مقولات أدونيس إلى حدود لم يقصدها المؤلف، ولكن متى كان قصد المؤلف هدفاً للقارئ أو مرتكزاً للقراءة أو شرطاً للتفسير...؟

والقضية ليست في حصر الكلام على ما قصده المؤلف أو ما لم يقصده، ولكنها في السؤال عما أجبر أدونيس على أن يقول قولهً قابلاً لأن يقول هذا التأويل. وهذا سؤال سيتضح أمره لاحقاً. ولتكنا الآن نقف عند فكرة (الأصل).

ففي سيرة أدونيس الشعرية الصادرة عام 1993 بعنوان (ها أنت أيها الوقت) يأتي (الأصل) بوصفه صوتيم النص ونواته، حيث يقف

أدونيس مخاطباً (الوقت)، وقت الحداثة وقت أدونيس وقت الخطاب المحجب. وذلك لكي يتزع الحجب عن الخطاب ويسفر عن وجهه بلا مواربة.

هنا يبحث أدونيس عن شجرة النسب العائلية لوقته ولخطابه ولنواياه. وفيه يجري الحديث عن (النوايا) عنده وعند يوسف الحال، وهي نوايا لا تغادر الأصل ولا تتعاديه.

ويبدأ خطط الأسئلة مع ثلاثة أسئلة رئيسة هي:

ما الأصل...؟

ما التجديد...؟

ما التقليد...؟

هذه أسئلة أدونيس<sup>(7)</sup> (ومعه يوسف الحال بوصفه شخصية سردية يجري إسناد الضمير إليه مناسفة مع أدونيس في سيرة شعرية مشتركة بينهما).

وقد لا يكفي أن نقول إنها أسئلة أدونيس، ومعه الحال، ولكنها - أيضاً - أسئلة الخصوم وأسئلة الثقافة. وهي لهذا مصدر الخلط أو (التشوش والاختلاط والتخيط حسب عبارات السارد - ص 55).

إنها ليست أسئلة خصوصية، ومن هنا فإنها ليست مشروعًا فردياً إبداعياً، ولكنها أسئلة جماعية تستثير أجوبة تتعدد بعدد السائلين. ولذا اختلط الأصل مع التقليد اخلاقاً شبه عضوي لدى البعض حتى صار أئي انتقاد للتقليد وكأنما هو انتقاد للأصل، وأي دعوة للتجاوز سوف يجري تأويلها على أنها تجاوز للأصل، بمعنى إلغاء الأصل ورفضه، وليس تجاوزاً للتقليد.

هنا يصبح أدونيس متهمًا ويصبح مارقاً. وكما هي القاعدة الجنائية فإن لكل متهم حق الدفاع والمرافعة ضد الاتهام، وهذا هو السر وراء هذه (السيرة الشعرية) لأدونيس، الصادرة عام 1993، أي بعد أربعة عقود من تكسر النصال على النصال.

والإجابة تأتي بالإعلان عن (شهوة الأصل) هذا التعبير الذي يستعيره أدونيس من فاليري<sup>(8)</sup>، ليقول عبره إن (الأصل) ليس قيداً أو شرطاً أو حداً قسرياً ولكنه (شهوة) ذاتية ورغبة نفسية وحاجة وجودانية. فهو أصل نفسي ووجوداني، ولكنه ليس رومانسيّاً. إنه (التفجر الإشرافي - ص 110) وهو أيضاً الأساس الفكري.

وبما أنه كذلك لزم فك العلاقة ما بين مفهومي التقليد والأصل، وهنا يقول أدونيس:

(إن لفظة «تقليد» تشير إلى أمرين: أصل، ومحاكاة للأصل. وكانت لفظة «أصل» تعني، بالنسبة إلينا، الشعر الجاهلي والقرآن الكريم والحديث النبوى. لهذا حين كنا نقول عبارات مثل «شعر تقليدي» أو «فکر تقليدي» لم نكن نعني بها شعر الأصل، أو فکر الأصل، وإنما كنا نعني النتاج الذي استعادهما في العصور اللاحقة، بطريقة تنميّطية اجتارية. وحين كنا نصف قصيدة بأنها تقليدية، لم نكن نطلق عليها هذه الصفة لمجرد كونها موزونة، وإنما لأسباب أخرى. وحين كنا نقول بالرفض أوا التجاوز أو التخطي كنا نعني، على الأخص رفض القراءات التي فهمت الأصول بطرق لم تؤدِ إلى الكشف عن حيويتها وغناها، بقدر ما أدت إلى قولبتها وتجميدها - \ ص 56).

هنا تبرز شهوة (الأصل) عند أدونيس بوصفها قيمة جوهرية

جرى طمس جوهريتها وإفساد أصالتها بأيد تحكمت بالإبداع والفكر والتاريخ حتى اختلط مفهوم الأصل مع مفهوم التقليد وانطمس الجوهر. ومهمة أدونيس المعلنة هنا هي في الشروع بـ (قراءة جديدة لما مضى - ص 53)، وهي قراءة تعني (إعادة التملك المعرفي لأصولنا الثقافية بعامة، وأصولنا الشعرية بخاصة).

المشكل - إذن - أننا أمة ذات (أصول) ولكن أصولها مسروقة منها ومخبأة عن عيونها، وأننا أمة تملك الشهوة للأصل، ولكن شهوتها مشوهة بشوائب الاختلاط المعرفي والعاطفي، ولذا احتاج الأمر إلى مشروع يعيد اكتشاف الأصل ويعلن عن أصولية هذا الأصل الإبداعي والفكري، متمثلاً أول ما يتمثل بالقرآن الكريم والحديث النبوى والشعر الجاهلى، بعد استبعاد (التقليد) وكشف الزيف. ومن هنا يصبح (التجاوز والتخطي) بمعنى (العودة إلى). إنه تجاوز للركام والحواجز والشوائب وتخط للقيود والحدود والشروط من أجل النبش عما هو أصل وأصيل. وهذه عودة صادقة وليس رفضاً مكابراً. ولذا قال أدونيس بضرورة إلغاء (الزمنية) وتحرير الحداثة من (الزمنية) لكي يتسمى للحداثة أن (تعود) وأن تكون (عودة) للأصل. ولن يصح الأخذ بالزمنية وربطها بالحداثة لأن ذلك سيجعل (النيلون أكثر حداة من الحرير - ص 161) و (التنك أكثر حداة من الذهب - ص 160).

الأصل ذهب وحرير، والتقليد تنك ونيلون. ولذا فإن الحداثة تجاوز وتخط للنيلون والتنك وعودة إلى الذهب والحرير.

هذا إشهار صريح وصادق يقوله أدونيس عام 1993 متباوباً فيه مع أفكار قالها عام 1985 وأفكار أخرى قبلها قالها في السبعينيات<sup>(9)</sup>. ومنها قوله: (إن جذور الحداثة الشعرية، بخاصة،

والحداثة الكتابية، بعامة، كامنة في النص القرآني، من حيث إن الشعرية الشفوية الجاهلية تمثل القدم الشعري، وأن الدراسات القرآنية، وضعت أساساً نقدية جديدة لدراسة النص، بل ابتكرت علماً للجمال، جديداً، ممهدة بذلك لنشوء شعرية عربية جديدة<sup>(10)</sup>. والشعرية تنتهي للفضاء القرآني، بوصفه (الأصل) والاتجاه نحوه هو (التأصيل).

هذه (شهوة الأصل) التي تستولي على أدونيس وتستحوذ عليه، وعلى فكره وإبداعه. وبها نستطيع تفسير كتابته عن الشيخ محمد بن عبد الوهاب، حيث يقف أدونيس على سر الدعوة الوهابية وهو أن (التوحيد أصل الأصول وأنه المقصود الجوهرى)، وأن (يؤمن الإنسان بالتوحيد هو، إذن، أن يكمل نفسه) ولا بد أن يقتربن هذا الإكمال بإكمال الله ولا يتم التوحيد حتى يكمل المخلوق جميع مراتبه ثم يسعى في تكميل غيره، مما يجعل كلمة التوحيد المتمثلة بـ «لا إله إلا الله» كلمة فعل وليس كلمة تلفظ فحسب<sup>(11)</sup>.

### - 3 -

تتعاقب أعمال أدونيس، في كل عقد كتاب، تبدأ مع بيان الحداثة في السبعينيات، ثم الشعرية العربية في منتصف الثمانينيات ثم سيرته الشعرية في 1993، وفي كل عقد يظهر بيان عن (الأصل) يؤكّد على مفهوم (الأصل) ويحسم الأمر فيه ويجاهر بهذه الشهوة الطاغية (شهوة الأصل).

والأصل هنا عودة إلى الجذر، إلى رحم الثقافة واللغة والجد الأول. والكلام هنا لن يأخذ حقه من التوازن والتمام إلا إذا رفع الحجاب عن علاقة الحداثة العربية بالحداثة الغربية. وهذه مسألة

ظل أدونيس يصرخ جاهراً بها وجعلنا القول فيها، وهي تتلخص بمقولة الاختلاف والاختلاف الجرجانية، التي يأخذها أدونيس ليقيس بها المسافة بين الإبداع والتقليد من جهة والأصالة الحضارية والذوبان الخارجي من جهة أخرى. وفي ذلك يقول:

(الحداثة... هي الاختلاف في الاختلاف: الاختلاف من أجل القدرة على التكيف، وفقاً للتغيرات الحضارية، ووفقاً للتقدم. والاختلاف من أجل التأصل والمقاومة والخصوصية)<sup>(12)</sup>.

هنا - وفي عام 1979- يجري تحديد الطريق وتقنين المصطلح، فالتجاوز والتخطي مما عمليتا اختلاف. وهذا الاختلاف يقوم لأسباب عملية (إبداعية) فهو ليس خروجاً ولكنه (دخول)، إنه اختلاف من أجل (التكيف) وبما أنه كذلك فهو - إذن - فعل داخلي ومن تحت مظلة السياق، هو (اختلاف في الاختلاف)، هو مواءمة ودخول إلى، وليس خروجاً عن.

وليس هذا تقليداً وانصياعاً لشروط النمط لأن (الاختلاف) يحدث من أجل (التأصل) وليس التقليد.

وأفعال الاختلاف المتكيف والاختلاف المتأصل هي تحقيق لمشروع الإبداع الأصيل.

وعدم ذلك يؤدي إلى واحد من إشكالين يشير إليهما أدونيس بقوله: إن (الاختلاف المفرط عن تراث اللغة التي يكتب بها الشاعر هو الموت، أي التبغر كالدخان، بالقياس إلى نار هذه وجمرها. والاختلاف المفرط هو الموت أيضاً - التبغر كالحجر - ص 33).

هذا بيان يضع الحداثة في الاعتدال. إنها مشروع اعتدالي لأنها ليست اختلافاً مفرطاً وليس اختلافاً مفرطاً. ولكن الاختلاف شرط

والاختلف شرط، غير أن شرط الشرط هو تجنب الإفراط. وهنا تكون الحداثة (أصلاً) متكيّفاً ومتاصلًا.

ولهذا فإن الحداثة مشروع عربي (أصيل) جاءت ولادته من عهود مبكرة وتلازم مصطلح الحداثة مع مصطلح (القدم) وتساير المصطلحان معاً منذ بدء النشأة. وتملك الحداثة حقاً تاريخياً وقيميًّا مساوياً لحق (القدم) في الوجود والتقدير. فهي ليست مخترعاً غربياً وليس بضاعة مستوردة. وهي معروفة لدى العرب منذ القرن الهجري الثاني، وتعود أصولها إلى الجاهلية. هذا ما ي قوله أدونيس في بيانه من أجل الاختلاف المتكيّف والاختلاف المتأصل<sup>(13)</sup>.

وهناك علاقة عضوية بين الذات المبدعة والأمة المبدعة، فالفرد لا يبدع إلا داخل خيمة الإبداع القومية. والشاعر مفردة في جملة اللغة والأمة، وإذا حدث تلاحم بين الذات والأمة واللغة، جاء الإبداع حينئذ. وهو هنا ائتلاف عضوي يتواصل بواسطة الاختلاف الوعي لهذه العلاقة التلاحمية وشروط التجاوب معاً اختلافاً وائتلافاً.

والحداثة في هذه الحالة ليست خروجاً وفراراً عن اللغة ولكنها إمعان في الدخول وإمعان في الغوص وإمعان في التأصل (ذلك أن الحداثة الشعرية في لغة ما، هي أولاً حداثة هذه اللغة ذاتها. فقبل أن تكون حديثاً في الشعر أو قدّيمًا يجب أولاً أن تكون شاعراً. ولا تكون شاعراً في لغة ما، إلا إذا شعرت وكتبت كأنك أنت هي، وهي أنت)<sup>(14)</sup>.

ليس (أنت هي) فحسب، لأن هذا ائتلاف مفرط، وليس (هي أنت) فحسب، لأن هذا ائتلاف مفرط، ولكن الاثنين معاً: أنت هي، وهي أنت.

وهنا سوف يتساوى الصوتان، ولو نظرياً - ونحن هنا في مجال التناظير طبعاً - فالصوت المفرد لا يتفرد إلا ليجتمع، وهو لا يجتمع إلا ليفرد.

وفي كلمات أدونيس (فأن يكون الشاعر العربي حديثاً هو أن تتلاًأ كتابته كأنها لهب طالع من نار القديم، وكأنها في الوقت نفسه نار أخرى)<sup>(15)</sup>.

- 4 -

والآن...

ما الأصل...؟ ولماذا الأصل...؟!

من الواضح أن أدونيس مشغول ومنشغل بفكرة (الأصل) و (شهوة الأصل)، ولكن السؤال يظل عالقاً في الذهن عن ماهية هذا الأصل، وعن سبب هذا التعلق بالأصل.

أما سبب التعلق فهو أمر يمكن تلمسه أطرافه وسط كتابات أدونيس، وسوف نقف على ذلك بعد قليل.

غير أن السؤال عن ماهية (الأصل) هو ما سيظل معلقاً دون إجابة. فأدونيس يختار ألا يجيب أو لعله لم يفترض السؤال أصلاً.

يكفي أدونيس بتزداد مصطلحات الأصل والتأصيل والاتلاف ومن داخله الاختلاف، ويسمى القرآن الكريم والحديث النبوى بوصفهما أصلين، كما يسمى الشعر الجاهلي وشعراء من الأمويين والعباسيين، بوصف الجميع من أهل (الأصل). ولكنه يسمى دون أن يصف.

الأصل مركز يمثل البداية والاستمرار، وهو علاقة قابلة للتسمية

ومتجسدة تجسداً ذهنياً يكفي لأن يجعلها مشاراً إليه غير خفي الإحالة، وهو مضموم غير مستتر. له اسم وله مسمى. اسمه الأصل... .

ومسماه القرآن والحديث والشعر الجاهلي... إلخ.  
أما صفتة فهي شيء مسكون عنه.

هل هذا لأنه معروف ولا يحتاج إلى توصيف...؟  
أم لأنه يسمى على التعريف والتحديد...؟

ربما تكون هذه أسباباً لعدم تعريف (الأصل) ولو قلنا ذلك لدخلنا إلى تصور رومانسي حالم عن مسألة (الأصل). وهذا لا يجدي ولا يصنع شيئاً إذا ما كنا في مجال التنظير وأسئلة التظير.  
والأولى أن نبحث عن سبب أكثر علمية من هذه الأسباب الشاعرية.

وفي طريقنا للإجابة لنفترض أن أدونيس قدّم فعلاً توصيفاته الخاصة عن (الأصل) وانهمك في إعطاء تعريف منطقي محدد يجمع ويمنع ويحصر (الأصل) في بعض الكلمات، ماذا سيكون مآل هذا الأصل في هذه الحالة...؟!

طبعاً سيتحول هذا المعرف المقنن ليكون مصطلحاً خاصاً بدلالة خاصة ومقيدة. وسيتوقف عن وضعه العام الذي هو فيه صورة ذهنية جماعية مطلقة، يفهم منه ويجد فيه كل فرد من أفراد الأمة ما يطلبه منه دون وسطاء أو عرائفين أو دخاء.

لو استعرضنا هاتين الوضعيتين فسوف نرى أن حياة (الأصل) تكون بإطلاقه وتركه حزاً في تلاقياته مع الناس.  
ثم - وهذا هو الأهم - إن أدونيس لم يكن يطرح مفهوم

(الأصل) لمجرد الطرح العلمي النظري، وما كان مختاراً في طرحة ذاك، ولم يك حراً فيما يقول ويصرح به.

لقد كان يتكلم مدافعاً ومحامياً. إنه يدافع عن نفسه وكان يحمي عن الحداثة، بعد وقوع الاتهامات المضادة من جهة، ووقوع الإفراط في التجاوز والتخطي، أي الاختلاف المفرط من جهة ثانية.

هنا جاءت ضرورة اللجوء إلى (الأصل) بوصفه الدرع الحامي من السقوط أو الاقتلاع.

لهذا يكون الحديث عن (الأصل) كمسمى دون توصيف هو لجوء إلى الذاكرة الجماعية المتفق عليها، ومن هنا فقط يأتي التطمئن ويأتي الاحتماء. وهذا لن يتحقق لو غامر أدونيس فوصف هذا الأصل بوصف جدلٍ غير متفق عليه مما يؤول إلى تفريق، بينما كان الهدف هو توحيد الحس الاستقبالي وتجميده وتطمئنته.

يكفي أن تقول بالأصل والتأصيل وتسمى الأصول، ثم تنسب الحداثة إلى هذه الأصول.

هناك - إذن - سبب مصيري في عدم تعريف الأصل، لقد جرى تجنب التعريف ولم يجرِ تركه أو إهماله. أو ربما نقول إن الحاجة تقضي بعدم التعريف، وذلك من أجل (إشراك) كافة أعضاء البيئة الثقافية في عمليات التبيئه لمشروع لا يجد نفسه إلاً إن جرى تبيئه ثقافياً وقبوله قبولاً جماعياً بوصفه (أصلاً) مثل تلك (الأصول) الراسخة ذهنياً في ضمير الجماعة.

إن الـ (أنا) هنا تسعى جاهدة لأن تكون ضمن الـ (نحن) وفيها من داخلها، واختلاف الأنا ليس سوى وجه من وجوه الائتلاف المتأصل.

وأدونيس يحاول أن يتكيف عبر انتسابه وانتمائه للأصل حيث الأب الأول، وهذا الابن وهو ابن ليس ضليلاً مثله مثل امرئ القيس الذي تحول بعد موته ليكون أصلاً وليس ضليلاً، ومثله مثل أبي تمام الذي كان (باطلاً) في حياته، ولكنه بعد ذلك صار أحد المعالم الحقيقة للأصل الشعري، وها هو أدونيس يخطط لهذا التأصل ويشتهيه.

- 5 -

هنا تفترق الحداثة الشعرية عن الحداثات الأخرى - الاقتصادية والفكرية والسياسية - وبما أن للحداثة الشعرية أصلاً تعود إليه، فإن مشروع الحداثة المعاصرة لم يتحقق إلاً لهذه الحداثة ذات الأصل. فالشعر أصل له حداثته لأن له أصوله، ومنه جاءت الحداثة الشعرية المعاصرة.

أما الحداثات الأخرى من اقتصادية وسياسية وفكرية، فهي في عرف أدونيس لم تتحقق<sup>(16)</sup>. ولم يذكر أدونيس الأسباب هنا أيضاً. إنه - فحسب - يصف ما يراه.

ولعله خاف على نفسه وعلى حداثته من مصير مماثل تعجز فيه الحداثة الشعرية عن تحقيق حداثتها الثقافية الجماعية، ولذا لجأ إلى (الأصل) وانتسب إليه لكي يقول - دون أن يقول - إن الذي لا أصل له لا فرع له أو لا خاتمة له - حسب المثل الشعبي - .

هي حكمة شعبية يتمثلها أدونيس لتأصيل نفسه وحداثته. وهي حداثة تأخذ أسباب بقائها وقبولها عبر انتمائها وتأصلها. وهو تأصل لا تملكه الحقول الأخرى، لأن ليس في الجاهلية أصول اقتصادية وفكرية وسياسية. أي أنها سياقات منبأة وبلا جذور.

هذا هو تفسيرنا للدعوى أدونيس عن وجود حداثة شعرية عربية معاصرة، وغياب الحداثات الأخرى. وهو - فيما نرى - السبب وراء الانتساب إلى الأصل. ذلك الانتساب الذي دعت إليه ضرورات المرافعة عن المشروع من جهة، والمصالحة مع الرأي العام من جهة ثانية.

ولكن هل هذه مصالحة مشروعية وتتجدر أن تصدر من مبدع تعود على مبادئ أسلافه من المبدعين الذين يرون أنهم يقولون وعلى غيرهم أن يعرب، والذين ليس عليهم أن تفهم البقر...؟

إن أدونيس لا يقدم نفسه على أنه فرزدق جديد أو بحترى ثان. إنه ليس شاعراً فحسب. ولو كان كذلك فقط لجاز له ما جاز لسلفيه، ولكنه رجل يقدم نفسه بوصفه (أستاذاً) لهذه الحداثة المصرح بها. ومن هنا فهو يعني بأمور نجاحها وقبولها. وهو نجاح وقبول لن يتحقق إلا إذا (تصالحت) هذه الحداثة مع جمهورها المستهدف بالتحديث فإن لم تتحقق هذه (المصالحة) فما الجدوى - إذن - من تحديث يكتفي بالتأنيق والتفرد والذاتية المترفة - أو النرجسية - كما هو الشأن المعهود لدى المبدعين المشغولين بإبداعهم ولا غير.

إن أدونيس يقتدي بأبي تمام ذلك الشاعر المأخذ بمهنته - لا بإبداعه فحسب - ولن يغيب عنا أن مختارات أبي تمام في الحماسة كانت مسعى نحو (الأصل) والتأصيل وشهوة الأصل بوصف ذلك سندأً وأساساً يبني عليه - وهي محاولة لم يتمكن البحترى من تكرارها لأنه شاعر معنى بعنائته وإبداعيته الذاتية ولم ينشغل بمشروع حساس يدخله في معرض الافتراق المتوتر - . ولذا كانت مختارات البحترى قليلة الشأن والمفعول.

ولقد حاول شاعر مثل البارودي أن يسلك هذا المسلك الحساس واتخذ لنفسه مختارات شعرية غير أنه أغرق في الائتلاف إغراقاً جعله مبدعاً محبياً ولم يرتفع به إلى درجة المبدع المجدد، ولذا تساوت إبداعاته مع مختاراته دون آية إضافة متميزة.

ونجد التميز والتنافس والتصارع الداخلي بين مختارات أبي تمام وشعره بحيث يصبح أن نلاحظ وجود (اختلاف في ائتلاف) بين هذين المنجزين لذلك الشاعر الطائي الرائد.

وهذا هو نموذج أدونيس الذي اختار من ديوان العرب وانتهى إلى الأصل العربي وهو اختيار اضطرار مثله مثل أبي تمام. هو اختيار باتجاه الأصل بدل الاختيار بمعاشرة الأصل ومجافاته. وهو فعل ضروري لتجربة أبي تمام لكي تتأصل وتصالح مع ذاكرة الأمة، ونجح هذا المسعى لأبي تمام فصار من شعراء الأمة التي يحفظ الناس قصائده ويتأسون بها ويستعيدونها على ألسنتهم لعبر عن وجوداتهم وردود أفعالهم تجاه ظروف حياتهم.

لقد نجح أبو تمام في تأصيل نفسه وشعره (في) ثقافة الأمة. وهذا ما تحتاجه الحداثة المعاصرة. ومن الواضح أن أدونيس - خاصة - يسعى إليه. ولذا جاءت عنده (شهوة الأصل) وتجلت في أفعاله وتنظيراته، لأنه ليس مبدعاً فحسب ولكنه منظر يسعى إلى غرس شجرته الخاصة وسط بستان الشعر العربي.

إنه مسعى لكتابه تاريخ (ما بعد الأدونيسية) وتوجيهه مصير الأدونيسية إلى مرحلة تتلوها وتبقى فيها التجربة مقبولة ومحبوبة وليس ضليلة ولا باطلة.

## الهوامش

(\*) الآثار الكاملة 1/ 467 دار العودة، بيروت 1971.

(1) كاظم جهاد: أدونيس متحلاً، مكتبة مدبولي 1993.

(2) طرح كمال أبو ديب فكرة إنشاء رابطة تسمى (الرابطة الأدونيسية) في مقال نشره في جريدة الحياة عقب صدور كتاب أدونيس (الكتاب) ويرى أبو ديب أن هذه هي الوسيلة اللائقة لتقدير أدونيس. ولقد ردت عليه خالدة سعيد بمقال تعقيبي أكدت فيه أن التقدير لا يأتي عبر ترسيخ الفردية وإنما يكون ذلك بواسطة دفع تجربة الإبداع العربي بصورة جماعية.

(3) انظر مثلاً أحمد فرح عقيلان: جنایة الشعر الحر. نادي أنها الأدبي، أنها، السعودية 1982.

(4) لقد استخدمت مصطلح (التشريحية) كمقابل لمصطلح deconstruction وشرح أسباب ذلك في (الخطيئة والتکفیر) ص 50، النادي الأدبي، جدة 1985.

(5) عن (موت المؤلف) بوصفه مصطلحاً. انظر السابق ص 71.

(6) روبرت اسكاربيت: سوسيولوجيا الأدب، ص 60، ترجمة آمال انطوان عرموني، منشورات عويدات، بيروت - باريس 1978.

(7) أدونيس: ها أنت أيها الوقت، سيرة شعرية ثقافية، ص 54، دار الآداب، بيروت 1993.

(8) السابق 168.

(9) أدونيس: الشعرية العربية 33، 50، دار الآداب، بيروت 1985. وانظر أيضاً بيان الحداثة ص 28، 33. ضمن كتاب (البيانات)، دفاتر كلمات، البحرين 1993.

(10) الشعرية العربية .50

(11) أدونيس (وخلدة سعيد): الشيخ الإمام محمد بن عبد الوهاب 5 - 6 ديوان النهضة، دار العلم للملائين، بيروت 1983. ويتضمن الكتاب نصوصاً مختارة من كتابات الشيخ قدم لها أدونيس. ولقد صار أدونيس يشير إلى هذا الكتاب بوصفه الجزء الرابع من مشروع (الثابت والمتحول).

(12) بيان الحداثة .33

(13) السابق .32

(14) الشعرية العربية .110

(15) السابق .112

(16) بيان الحداثة .29

## فهرس الموضوعات

7	1	المقدمة
9	2	القسم الأول : التأثيث
11	أ	تأثيث القصيدة
29	ب	قراءة القصيدة الحرة
71	ج	الشعر إذا لم يكن خطاباً في التأثيث
91	د	هل الرواية رجل أبيض
101	3	القسم الثاني : القارئ المختلف
105	أ	المعنى في بطن القارئ
127	ب	رحلة المعنى من بطن الشاعر إلى بطن القارئ
147	ج	القارئ المختلف
169	د	الأعمى هو الأبصر (طه حسين سيد المعانى)
185	ج	ما بعد الأدוניسيّة (شهوة الأصل)

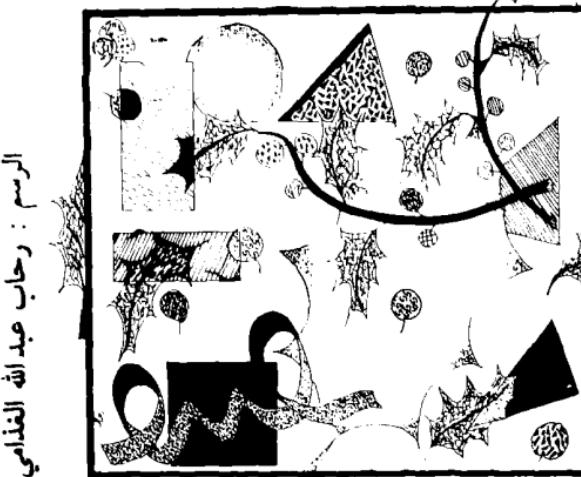


## كتب أخرى للمؤلف

- 1 - الخطيئة والتكفير - من البنية إلى التشريحية - النادي الأدبي الثقافي -  
جدة 1985 (دار سعاد الصباح - طبعة ثانية - القاهرة/ الكويت 1993)،  
(طبعة رابعة 1998).
- 2 - تشريح النص - مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة - دار  
الطليعة - بيروت 1987.
- 3 - الصوت الجديد القديم - بحث في الجذور العربية لموسيقى الشعر  
الحديث - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة 1987 (دار الأرض -  
طبعة ثانية - الرياض 1991)، (طبعة ثالثة 1999).
- 4 - الموقف من الحداثة - دار البلاد. جدة 1987 (الرياض - طبعة ثانية -  
(1992).
- 5 - الكتابة ضد الكتابة. دار الآداب. بيروت 1991.
- 6 - ثقافة الأسئلة - مقالات في النقد والنظرية - النادي الأدبي الثقافي -  
جدة 1992 (دار سعاد الصباح - طبعة ثانية - القاهرة/ الكويت 1993).
- 7 - القصيدة والنص المضاد. المركز الثقافي العربي. بيروت/ الدار البيضاء  
1994.
- 8 - المشاكلة والاختلاف - قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في  
الشبيه المختلف - المركز الثقافي العربي. بيروت/ الدار البيضاء 1994.
- 9 - رحلة إلى جمهورية النظرية - مقاربات لقراءة وجه أمريكا الثقافي -  
الشركة السعودية للأبحاث. جدة 1995، (طبعة ثانية 1998).

- 10 - المرأة واللغة - المركز الثقافي العربي . بيروت/ الدار البيضاء 1996  
(طبعة ثانية 1997).
- 11 - ثقافة الوهم - مقاربات حول المرأة والجسد، اللغة، المركز الثقافي العربي . بيروت/ الدار البيضاء 1998.
- 12 - حكاية سحارة. المركز الثقافي العربي . بيروت/ الدار البيضاء ، 1999.
- 13 - النقد الثقافي - النظرية والتطبيق -. معد للنشر .





في هذه الدراسات سعي إلى استكشاف آفاق الخطاب المضمرة (المهمشة) التي تقع بعيداً وعميقاً هناك، تحت أطمار المتن ومن وراء أقنعة البليغ الفحولي.

والكتاب من قسمين أولهما عن (التأنيث) الآخر عن (القاريء المخالف) وعن رحلة المعنى من يطن الشاعر إلى بطن القاريء .

وهو جزء من مشروع همه الحفر عن الأنساق الثقافية متولساً بمنطلقات (النقد الثقافي) وطامحاً إلى تطوير فاعلية النقد من كونه أدبياً جمالياً إلى كونه نسقياً ثقافياً، هو مطعم لقلة نوعية من (نقد النصوص) إلى (نقد الأنساق) وقراءة النص الأدبي، لا بوصفه حدثاً أدبياً فحسب، وإنما بوصفه حدثاً ثقافياً كذلك.

